

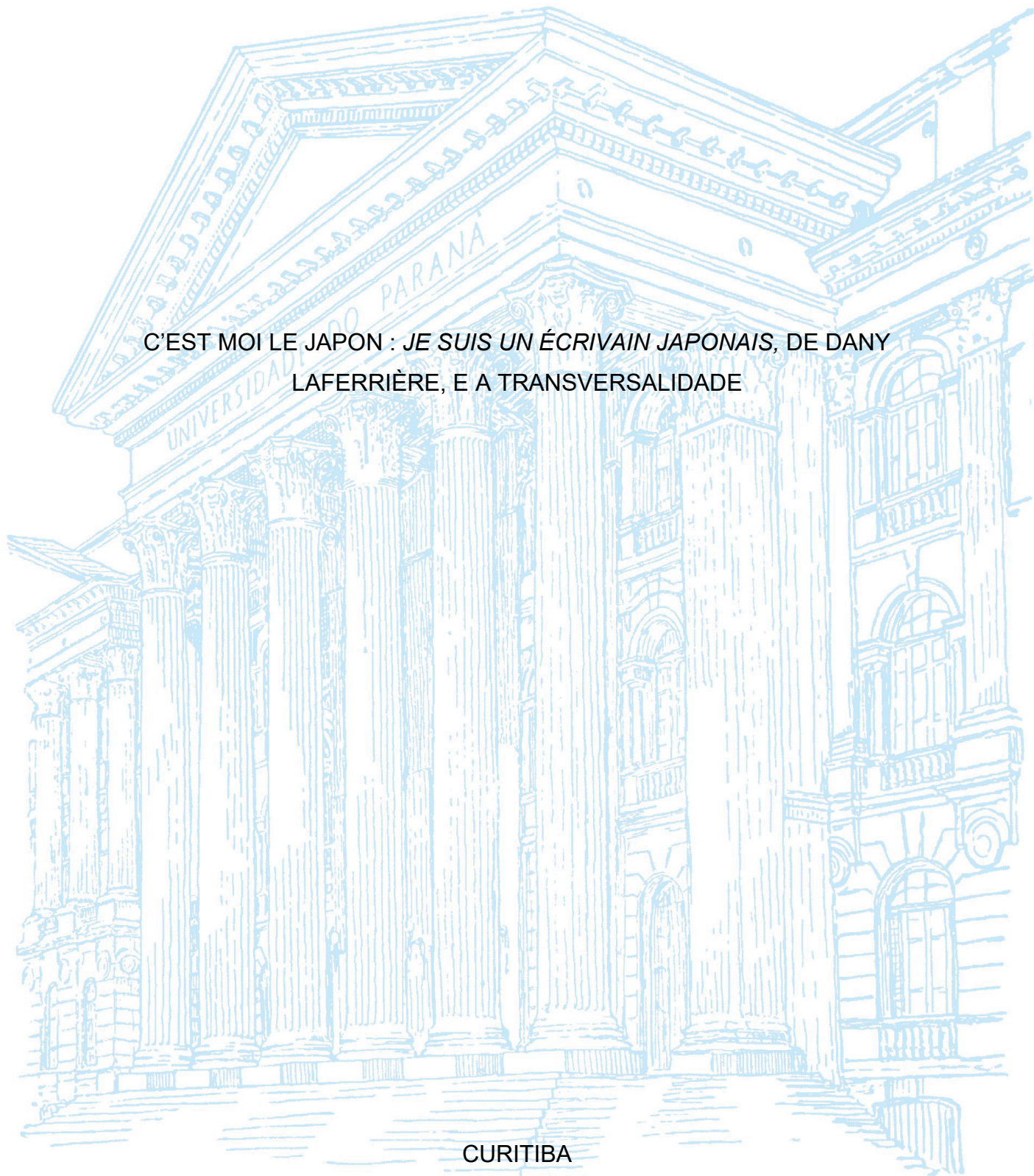
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCOS VIDAL DA SILVA JUNIOR

C'EST MOI LE JAPON : *JE SUIS UN ÉCRIVAIN JAPONAIS*, DE DANY
LAFERRIÈRE, E A TRANSVERSALIDADE

CURITIBA

2020



MARCOS VIDAL DA SILVA JUNIOR

C'EST MOI LE JAPON : *JE SUIS UN ÉCRIVAIN JAPONAIS*, DE DANY
LAFERRIÈRE, E A TRANSVERSALIDADE

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Isabel Cristina
Jasinski

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Silva Junior, Marcos Vidal da

C'est moi le japon : *je suis un écrivain japonais*, de Dany Laferrière, e a transversalidade. / Marcos Vidal da Silva Junior. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Isabel Cristina Jasinski

1. Laferrière, Dany, 1953 - Crítica e interpretação. 2. Literatura haitiana.
3. Pós-colonialismo na literatura. I. Jasinski, Isabel Cristina, 1970 -. II. Título.

CDD – H843

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MARCOS VIDAL DA SILVA JUNIOR** intitulada: **C'est moi le japon: a transversalidade na obra *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière**, sob orientação da Profa. Dra. ISABEL CRISTINA JASINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 20 de Fevereiro de 2020.



ISABEL CRISTINA JASINSKI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



SANDRA MARA STROPARO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



VIVIANE ARAÚJO ALVES DA COSTA PEREIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

O trabalho que concluímos nunca é realizado sozinho, e apenas com o apoio das diversas pessoas que atravessam o nosso caminho é possível chegar ao resultado. Portanto, agradeço imensamente o auxílio, a compreensão e a paciência de todos aqueles que estiveram nessa empreitada comigo e sofreram um pouco da minha ausência.

Agradeço a minha orientadora, Isabel, que me guiou através desse processo, lançando mão de toda a sua experiência acadêmica e de seu conhecimento literário e filosófico para me auxiliar nesse intento tão alheio à minha atividade principal. Que clarificou o caminho obscuro que trilhava para que evitasse as pedras e os precipícios. E não foram poucos.

Minha amada e eterna companheira de vida Manuela, com quem compartilhei as descobertas, dúvidas, alegrias e frustrações que nos acometem durante um processo de construção de conhecimento como esse. Quem me motiva e incentiva diariamente, trocando comigo ideias, experiências e conhecimentos durante nossas divagações filosóficas. E quem está agora acordada comigo, de madrugada, enquanto escrevo essas linhas.

Meus pais, Isabel e Marcos, que sempre me incentivaram a estudar e a continuar estudando, mas principalmente a perseguir meus sonhos. Que sempre compartilharam suas experiências de vida e seu SaberSobreViver comigo e meu irmão, nos guiando por essa existência. Sem os quais eu não estaria aqui.

Meu irmão Marlon com seu jeito sempre crítico, com quem compartilho o gosto pela leitura desde a infância. Quem me repassa seus conhecimentos musicais em nossos encontros, para que a música sempre esteja em nossas vidas para deleite.

A meus excelentes professores e colegas de estudo que permitiram a troca constante de ideias e epifanias clarificadoras durante todo esse percurso.

RESUMO

Nesse estudo fazemos a análise de uma das obras de Dany Laferrière, intitulada *Je suis un écrivain Japonais*, com a intenção de identificar os níveis de transversalidade presentes na obra a partir da perspectiva de Ottmar Ette em *EscreverEntreMundos*. Foi identificada a existência da transversalidade na obra em áreas como espacialidade, temporalidade, cultura e identidade, assim como foi constatada a adequabilidade de aplicar o conceito *escreverentremundos* de Ette a ela. Durante o estudo são apresentadas as formas pelas quais a transversalidade se constitui. Ademais, como o título da obra indica, questões identitárias tem grande relevância em sua análise, em especial as diferenças entre as identidades nacionais e as identidades reais dos indivíduos que as compõem. Por isso, teorias sobre o nacionalismo e sobre o indivíduo pós-moderno são colocadas em perspectiva. *Je suis un écrivain Japonais* nos permite refletir sobre a multiplicidade identitária existente a partir da relação proporcionada pelo movimento transespacial, transistórico e transcultural, identificando um ponto de não pertencimento do sujeito nem ao lugar de origem nem ao lugar de destino.

Palavras-chaves: Dany Laferrière, *EscreverEntreMundos*, Transversalidade, *Je suis un écrivain Japonais*, Ottmar Ette.

ABSTRACT

In this study we analyze one of Dany Laferrière's works titled *Je suis un écrivain Japonais* with the intention of identifying levels of transversality in it through the perspective of Ottmar Ette in *WriteBetweenWorlds*. We identified the existence of transversality in areas such as spatiality, temporality, culture and identity, as well as we verified the suitability of applying the concept *writebetweenworlds* to the work. During the study, ways by which transversality is constituted are presented. Moreover, as the title indicates, identity matters have great relevance in its analysis, specially the differences between national identities and the identities of the real individuals that compose them. Because of that, theories on nationalism and post-modern individual are put into perspective. *Je suis un écrivain Japonais* allows us to reflect upon the existing multiplicity of identities caused by trans-spatial, trans-historic and transcultural movements, indicating a point of no belonging of the subject neither to the place of origin nor to the place of destiny.

Keywords: Dany Laferrière, WriteBetweenWorlds, Transversality, Je suis un écrivain Japonais, Ottmar Ette.

RESUMÉ

Dans cette étude, nous faisons l'analyse d'un des œuvres de Dany Laferrière intitulé *Je suis un écrivain Japonais* pour identifier les niveaux de transversalité présents dans l'œuvre d'après la perspective de l'*ÉcrireEntreMondes* d'Ottmar Ette. Nous avons identifié la transversalité dans l'œuvre aux domaines comme la spatialité, la temporalité, la culture et l'identité, aussi que nous avons constaté la convenance d'appliquer le concept d'*écrireentremondes* d'Ette à elle. Pendant l'étude les formes par lesquelles la transversalité se constitue sont présentées. De plus, comme le titre de l'œuvre l'indique, les questions identitaires ont pertinence spécial pour son analyse, surtout les différences entre les identités nationales et les identités réelles des individus qui les composent. C'est à cause de cela que les théories sur le nationalisme et sur l'individu post moderne sont mises en perspective. *Je suis un écrivain Japonais* nous permet de réfléchir sur la multiplicité identitaire qui existe dans la relation permet par le mouvement trans-spatial, transhistorique et transculturel, en identifiant un point de non appartenance ni au lieu d'origine ni au lieu de destination.

Mots-clés : Dany Laferrière, *ÉcrireEntreMondes*, Transversalité, *Je suis un écrivain Japonais*, Ottmar Ette.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 DANY LAFERRIÈRE, UM ESCRITOR NO EXÍLIO	21
1.1 O ESCRITOR PRIMITIVO	25
1.2 O HAITI DE TOUSSAINT LOUVERTURE	30
1.3 JE SUIS UN ÉCRIVAIN JAPONAIS	34
2 NAÇÃO: A COMUNIDADE IMAGINADA	39
3 PÓS-COLONIALISMO	55
4 NEGRITUDE	69
4.1 CRIOLIDADE E CRIOLIZAÇÃO	78
5 TRANSVERSALIDADE, VETORIZAÇÃO E LITERATURA SEM MORADA FIXA	91
5.1 A TRANSIÇÃO DOS MUNDOS	95
6 JE SUIS UN ÉCRIVAIN JAPONAIS: "C'EST MOI LE JAPON"	102
6.1 UM: O NARRADOR	104
6.2 DOIS: O AUTOR	111
6.3 TRÊS: O LEITOR	120
6.4 REPATRIANDO BASHÔ	125
6.5 A TRANSVERSALIDADE: LITERATURA SEM MORADA FIXA	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

Andando nas ruas da cidade em que vivemos, é possível que nos deparemos com pessoas vindas de outros lugares, da cidade ao lado ou do país mais distante (e talvez você mesmo seja uma delas), especialmente se a cidade em que vivermos for uma grande metrópole. Essas pessoas são chamadas de estrangeiras e sua recepção nessa comunidade pode ser positiva ou negativa, dependendo de fatores diversos. O estrangeiro pode se encontrar em diversas situações, ele pode ser o visitante turístico, o negociante, o imigrante, o refugiado, o exilado. Mas é certo que ele ocupa sempre um lugar entre mundos, entre o lugar de origem e o lugar de destino. Em qualquer um dos casos elencados, existe sempre um vínculo com a diferença, o vínculo que determina a exterioridade e o limite que separa o pertencimento do não pertencimento.

Essa breve imagem da realidade faz com que emergja o tema da identidade nacional, bem como das mudanças que têm ocorrido nesse panorama de reconfiguração e fragmentação dessa identidade. Cada vez mais somos lembrados das diferenças existentes entre cada pessoa, da individualidade de cada um e da importância que essa individualidade tem na constituição do mundo atual.

É nesse contexto que surge *Je suis un écrivain Japonais*, de Dany Laferrière (2008a), que aborda e problematiza a questão identitária e de nacionalidade desde o seu título. A obra, que se inscreve em uma perspectiva autoficcional (isto é, existe uma referencialidade entre o narrador-personagem e o autor da obra), se torna ainda mais interessante quando o narrador propõe tornar-se um escritor de outra nacionalidade, especialmente uma nacionalidade cujas características históricas, culturais e fenotípicas da população são fortemente demarcadas e reafirmadas pelo povo do Japão (como nos reforçam relatos da 2ª Guerra Mundial e mesmo histórias anteriores). A partir desse conflito, a obra coloca em perspectiva a fragmentação da identidade, a construção da identidade por meio da relação e o devir constante do indivíduo.

Essas temáticas não são novidade para o escritor, que é conhecido por suas obras que problematizam a questão do estrangeiro e da identidade (em especial dos negros), assim como os preconceitos que decorrem de sistemas

ligados à ideia de nação. Sua *autobiografia americana* (conjunto dos dez primeiros romances do autor que possuem referencialidade sobre a vida no Haiti e na América do Norte), que se inicia com a obra *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, de 1985, é um demonstrativo da construção literária que abrange estas questões.

Precisamos ressaltar que ao invocar a palavra *identidade* somos tradicionalmente levados a vinculá-la com uma das características mais recorrentes para a sua determinação: a *nacionalidade*, isto é, a ligação de uma pessoa com um território e uma nação, transformando-a em integrante de um corpo social e político supostamente estável e uniforme em sua formação. A nacionalidade, nesse sentido, tem um poder de *uniformização* identitária. Mas, como veremos ao longo deste estudo, essa tentativa de uniformização é descompassada da realidade. Ela não considera a possibilidade de autodeterminação dos indivíduos que compõem uma sociedade e a grande diversidade de comportamentos, ideias e formas de viver das pessoas que fazem parte de determinada nação, como a obra de Laferrière é capaz de problematizar. Com isso, devemos reconhecer que o espaço da nação inclui uma multiplicidade de espectros de comportamento, ampliando os matizes de identidade cristalizados nos imaginários sociais da nação.

É claro que, no meio dessa infinitude de matizes possíveis, apesar de as identidades serem pessoais as pessoas promovem associações. Por isso, é preciso considerar que, ainda que haja tantas identidades quanto pessoas, a identidade como atividade social implica que, mesmo que haja a capacidade individual de autodeterminação sobre as suas preferências, seja inevitável que existam associações entre pessoas com características ou interesses comuns.

Esse fato aparentemente óbvio e corriqueiro toma profundidade e repercussão a partir do momento em que certas associações de pessoas se organizam para (re)afirmar (empoderar) características ou interesses que são alvos de discriminação, crítica e preconceito – características à margem do padrão uniformizador do nacionalismo. É o caso de movimentos de defesa de classe, movimentos sociais e culturais, especialmente fortificados a partir de 1968 (HALL, 2006). Feminismo, Negritude, LGBTI+, direitos humanos, ambientalistas e um sem número de movimentos de organização social demarcam o problema sociocultural da discriminação, mas também indicam a

crescente multiplicidade de posicionamentos e escancaram a identidade multifacetada de uma formação social, demonstrando a impertinência da uniformização existente no conceito de nacionalidade diante da complexidade formada pelas identidades individuais de um povo. A emergência pós-moderna dessas multiplicidades aumenta o conflito entre a uniformização de identidade e a complexidade social.

Em outro viés, a obra abre espaço para reflexões como a descontinuidade entre *natividade* e *nacionalidade*, isto é, entre o ser pessoa (ser humano) e ser cidadão, como sinalizado por Giorgio Agamben (*apud* ETTE, 2018, p. 40). A observação de Ottmar Ette (2018) em *EscreverEntreMundos* parte principalmente da reflexão contida no texto *Política do Exílio*, em que Agamben (1996, p.45) afirma que os refugiados são os responsáveis pela destituição da ficção originária da soberania moderna, surgindo como “o homem dos direitos”, termo sugerido por Hannah Arendt, pois é o indivíduo nu, desprovido da máscara de cidadão que o encobre. O território do refugiado, que passa a ser apenas contingente, torna-se meramente uma expectativa constante, abre a possibilidade de repensar as amarras territoriais que o indivíduo possui com a terra. De fato, o sujeito se encontra em um não-território, um entre mundos de direitos e esperanças.

Ette (2018) aproveita essa reflexão de Agamben para colocar em perspectiva a noção do deslocamento espacial e vetorial do sujeito que, em dado momento, se encontra em um espaço entre mundos, sem pertencer nem ao local de origem nem ao de destino. Essa perspectiva leva em conta os traços socio-econômico-culturais envolvidos nos deslocamentos ao redor do mundo, não se prendendo aos movimentos migratórios. Ette (2018, p.33) exprime especial importância a esse conceito de deslocamento *trajetorial* ou *vetorização*, porque estabeleceria os limites para o estudo das literaturas “sem morada fixa”, como ele as chama. Para Ette, é importante também o conceito de *TransArea*¹, isto é, uma perspectiva que ultrapassa as áreas, e as coloca em relação e influência

¹ Para Ette, a perspectiva dos TransArea Studies é de permitir que haja atravessamentos entre a competência específica de uma área de estudo com práticas de pesquisa transdisciplinares. Ele reforça também que a definição de uma prática literária transareal está ancorada no movimento, no intercâmbio e em processos de transformação. Com isso, os estudos transareais se importam “(...) menos com espaços que com caminhos, menos com demarcações que com deslocamentos de limites, menos com território que com relações e comunicações” (ETTE, 2018, p. 27).

mútua (ETTE, 2018, p. 27). A literatura vetorial é a literatura da transversalidade, que se permite estar atravessada por espaços e tempos distintos que se ligam e mesclam por meio da obra. É a literatura em movimento que só tem lugar no entre mundos. Não tendo morada fixa, se estabelece no espaço da relação e da contingência. Dessa forma ela é capaz de explorar as possibilidades de multiplicidade.

Ette vai além de outras perspectivas já debatidas, pois olha para o sujeito globalizado, mas não de forma final, apenas como resultado de interações, e sim como um vetor, carregado com as experiências e vivências sem ligá-lo a nenhum território específico. Para Stuart Hall (2006), por exemplo, a globalização é vista como um processo de aproximação (mesmo que virtual) entre as variadas realidades mundanas, o que permite influências mútuas e sincrônicas entre cada uma dessas realidades. Portanto, cada uma delas causa efeitos e reações nas demais, em um ciclo contínuo. Logicamente, essas relações podem ser de aproximação ou distanciamento, dependendo de uma infinidade de fatores que se apresentam.

Édouard Glissant (2002) em *Introducción a una poética de lo diverso* (Introdução a uma poética da diversidade²), não obstante, nos chama atenção para a existência de dois processos diferentes que podem surgir da relação entre diferentes culturas. A esses processos ele chama de *mestiçagem* e de *crioulização*, sendo o segundo, para ele, o processo de verdadeira interação e não de imposição, já que no processo de *crioulização* o resultado da interação é imprevisível, não existindo prevalência de nenhuma das partes que participa da relação, da mesma forma que acontece com o surgimento das línguas crioulas (2002, p. 21).

A perspectiva de Ette dialoga com esses autores. No entanto, enquanto o foco dos primeiros se concentra na forma de interação a de Ette dá ênfase à carga semântica acumulada existente na vetorização, que se constitui tanto a partir do passado quanto do futuro, considerando planos espaciais e temporais desse processo de percepção identitária. Motivo pelo qual será preponderante mantermos esse marco teórico em nossa análise.

² GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

Sobre a transversalidade, adotaremos a perspectiva do *EscreverEntreMundos* de Otmar Ette (2018), presente em obra do mesmo título, que nos permitirá ter uma visão mais ampla sobre essa perspectiva de criação no não-lugar. O *EscreverEntreMundos* é a criação literária vetorial que não participa de nenhuma amarra territorial, que é escrita especificamente nesse movimento que engloba a noção do não-pertencimento e de exclusão do cenário comum territorial. Para Ette, a literatura que engloba esses aspectos é a literatura sem morada fixa.

Estes aspectos serão mantidos em mente durante nossas discussões para que possamos considerar a relação existente entre o objeto de estudo e o seu contexto sociocultural, demonstrando a maneira pela qual a criação literária de *Je suis un écrivain Japonais*, de Dany Laferrière, expõe questões relacionadas à trajetória vetorial do sujeito e o processo de movimentação desse sujeito que não se vincula a um território específico.

O romance de Laferrière problematiza os limites do conceito do nacional. Os limites para a interação e determinação do indivíduo precisam ser repensados. O narrador de *Je suis un écrivain Japonais* perguntaria: "*C'est quoi un écrivain japonais ? Est-ce quelqu'un qui vit et écrit au Japon ? (...) ? Ou quelqu'un qui n'est pas né au Japon, ni ne connaît la langue, mais décide de but en blanc de devenir un écrivain japonais ? C'est mon cas*"³ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.19). Com essa problematização, ele cria um movimento entre mundos na literatura que antecipa o próprio deslocamento espacial do sujeito (o narrador se recusa a visitar o Japão), criando esse sujeito móvel que transita entre perspectivas, entre nacionalidades, entre diferentes modos de autorreferencialidade, sem que seja necessário o narrador deixar o espaço físico do Canadá⁴.

A criação literária permite esse movimento vetorial e trajectorial que coloca em perspectiva o devir, em contraposição à figura estática da

³ O que é um escritor japonês? É alguém que vive e escreve no Japão? (...) Ou alguém que não nasceu no Japão, nem conhece a língua, mas decide de uma hora para a outra se tornar um escritor japonês? É o meu caso.

Obs.: esta e as demais traduções são do autor deste estudo.

⁴ Esta possibilidade, evidentemente, é potencializada pelo desenvolvimento de mecanismos que permitem trocas de informação de maneira muito mais fácil e rápida, permitindo que pessoas acessem conteúdos de outros continentes em instantes, além de o deslocamento aos mais variados lugares ter se tornado muito mais fácil com o desenvolvimento tecnológico.

nacionalidade. Essas relações geram uma multiplicidade cultural que passa a constituir o espectro da nação, que passa a ser composta por diversos estratos que se interligam e se influenciam mutuamente. É como uma rede, na qual o movimento em um ponto tem reflexos no restante.

A perspectiva da nação como comunidade homogênea imaginada é desafiada, assim como a identidade vinculada a esse aspecto político. Desafia-se a singularidade e a linearidade puras, substitui-se a raiz pivotante pelo rizoma, pela multiplicidade⁵ (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.19-22). Reconhece-se a justaposição de diferentes estratos que não são excludentes entre si. Para Raúl Antelo (2005, p.34) “(...) más árduo todavía es proclamar hoy día la existencia de una comunidad nacional”⁶.

Claramente, não podemos levemente tomar essas perspectivas como prenúncio de um decesso da nação em si, mas fica perceptível o caráter limitador que a nacionalidade possui e abre-se espaço para um redimensionamento dos limites da identidade ligada à nação, nos remetendo à multiplicidade. A multiplicidade, uma das características da pós-modernidade, período que valoriza a diferença e a particularidade, e a pluralidade são reforçadas pelo devir que surge das relações, que podem ser tanto de convergência quanto de choque, entre diferentes nações, entre diferentes culturas, com suas diferentes formas de organização e de concepção da sociedade, e das relações que os indivíduos constroem entre si nesse contexto.

Sobre a relação entre diferentes culturas, não podemos deixar de considerar o contexto de globalização em que estamos inseridos e suas características. É preciso lembrar que o sistema social e econômico que rege a maioria das relações em macroescala é o capitalismo imperialista, que preza por uma continuidade dos sistemas mercantis baseados em hegemonia econômica. Disso advém que, por serem baseadas na hegemonia das nações, as relações

⁵ Deleuze e Guattari tratam sobre a diferença entre a raiz pivotante e o rizoma, sendo que a primeira é uma raiz única, cujas ramificações sempre se ligam a ela como elemento principal, enquanto o rizoma é um espraiamento interconectado de raízes, em que todos os pontos se comunicam entre si, e com isso não tem vinculação a uma raiz ou a raízes centrais. Uma das características desse rizoma é a multiplicidade, uma vez que cada parte desse rizoma colabora para a multiplicidade dos conteúdos e expressões que se combinam no que chamam de agenciamento. O conceito de rizoma permite pensar em análises que não partem da concepção isolada da obra ou do pensamento, mas sim a sua relação com o todo e os processos que advém dessa relação.

⁶ (...) Mais árduo ainda, é proclamar hoje em dia a existência de uma comunidade nacional.

que se desenvolvem não são equânimes, havendo a tendência de prevalência da parte hegemônica. Os reflexos desse sistema são sentidos de forma mais pungente na organização social e na herança cultural dos povos que sofreram maior controle pelas hegemonias econômicas.

Evidentemente, os movimentos sociais citados anteriormente são uma resposta à hegemonia existente. São tentativas, por parte das nações que foram dominadas política e economicamente, de afastar o que é externo (proveniente do dominador) e de resgatar origens perdidas, procurando sobrevivência e autonomia em nível econômico, social e cultural. O desenvolvimento das teorias pós-coloniais proporcionou que houvesse maior perspectiva sobre as políticas coloniais e as interações que delas decorreram, com isso ampliou-se a capacidade de reconhecimento desses mecanismos e, em consequência, possibilitou-se que maneiras de mitigar os seus efeitos fossem identificadas. Isso tem evidentes reflexos no nacional e na sua composição identitária. É necessário que sejam conhecidos os mecanismos utilizados na dominação colonial e perpetuados na dominação pós-colonial (neocolonial) para que as suas bases sejam destruídas, possibilitando a solução de mazelas sociais que existem em decorrência dessa subjugação.

Hall (2006, p.67-89) distingue algumas formas pelas quais esses movimentos de defesa acontecem (a nível cultural, mas não se dissociando das demais esferas). Elas se baseiam, primeiramente, na tentativa de defesa em face da ameaça de “homogeneização cultural” a nível global, isto é, contra um possível movimento de homogeneização das características culturais, e consequentemente da perda de uma identidade cultural nacional. Isto é, rechaça-se a possibilidade de uma cultura única. Em segundo lugar, tenta-se a reafirmação de uma cultura própria, o que se realiza, principalmente, por meio da retomada de origens primordiais como método para repulsar a globalização – que é geralmente compreendida como ocidentalização, como hegemonia dos países do eixo ocidental norte. Com isso, tenta-se proteger tradições culturais em face da crescente troca de informações (culturais, econômicas, sociais e assim por diante) provocada pela globalização, considerando-se, especialmente, a existência de centros de poder que tendem a desbalancear a relação.

Essas perspectivas são importantes por demarcarem a existência de políticas de reafirmação identitária em oposição a uma outra cultura

(primeiramente, a uma cultura global homogênea, e, em seguida, a uma cultura dominante que mantém a polarização global do poder político-econômico). Há, portanto, uma tentativa de resistência e, por conta disso, uma tentativa de resgate de valores culturais e históricos que se perderam ou modificaram com o tempo. É preciso considerar, então, a existência de movimentos políticos e sociais que interferem na vida das pessoas, nas suas relações e na amplitude do seu poder de autoafirmação, já que existem tanto oposições como associações no espectro de relações. São nesses termos que a multiplicidade cultural se mostra como conflito, de um lado a tentativa de reafirmação nacional, de outro a de reformulação do nacional e de outro a de autodeterminação pessoal.

Nesse espectro, os estudos culturais serão importantes para nossa análise à medida que impactam no conhecimento das relações macro-políticas, as quais influenciam na transformação das identidades nacionais e, por extensão, das identidades individuais e na autodeterminação dos indivíduos.

Uma vez que o país de nascimento de Dany Laferrière, o Haiti, foi um dos países que sofreu dominação europeia e as Antilhas são um importante centro de produção de teorias sobre a formação identitária, será importante ter em vista esses processos históricos que podem auxiliar na compreensão do contexto cultural de produção dessas obras. Será de especial importância para nós o desenvolvimento histórico do Haiti, em vista de sua relevância no processo de independência das nações colonizadas, foco principal das teorias pós-coloniais.

Aspectos históricos e sociais do Haiti, assim como o trânsito do escritor entre esses mundos, permitirão que características históricas importantes sejam consideradas para a compreensão do atual movimento de produção artística do autor. As teorias pós-coloniais poderão auxiliar a delinear melhor o panorama da produção literária contemporânea, especialmente em temas referentes à autoafirmação identitária em países que foram outrora colonizados e onde houve ampla existência da escravidão.

Nesse sentido, é importante considerar os pontos positivos nos movimentos políticos que tentam redesenhar a identidade nacional de forma que ela se torne mais positiva com relação à aceitação e incorporação da herança cultural dos povos que formam a nação. Não obstante, não podemos deixar de

examinar com olhos críticos que a proposta do movimento de resgate de raízes culturais atávicas é contrária à formação livre da identidade e da autodeterminação individual. Haverá, portanto, sempre este conflito no desenvolvimento da identidade, de maneira que será preciso considerar maneiras de composição entre esses dois pontos.

No que tange à participação dos artistas, inclusive os escritores e sua produção literária, nesse contexto de desenvolvimento cultural, deve-se considerar as possibilidades de relações que extrapolam também as próprias fronteiras territoriais. Ette (2018) discorre sobre as “literaturas sem morada fixa”, que partem de um panorama de exclusão, se localizando à margem da produção canônica mundial, pois são desenvolvidas em uma condição apátrida que promove essa condição. Ele defende a abordagem dessas literaturas sobre um novo enfoque que considere a sua condição de produção no espaço “EntreMundos”, no movimento, permitindo que essas literaturas tenham mais espaço e reconhecimento.

Se é possível compreender o estado de exceção como regra e o campo como paradigma biopolítico da modernidade, então a condição apátrida tornou-se a experiência maciça de uma vida sem morada fixa em uma época na qual a tempestade impulsionou o anjo benjaminiano da história ainda mais para a frente e para longe do paraíso. Embora o estudo do suposto estado de exceção no campo da literatura, no contexto da formação teórica pós-colonial, traga cada vez mais para o foco diáspora e exílio, migração e transmigração, ainda será um longo caminho até que as literaturas da condição apátrida, ou melhor: das literaturas sem morada fixa, sejam compreendidas e reconhecidas como uma parte não mais marginal, periférica das literaturas do mundo.

(ETTE, 2018, p.38)

É preciso compreender que a produção artística ultrapassa os limites geográficos. Ette (2018, p. 33) atenta para o fato de que “as literaturas do mundo (...) não podem ser pensadas nem como uma soma de literaturas nacionais nem como uma literatura mundial influenciada unicamente por processos homogeneizantes”. Deve-se preferir os caminhos e formas de comunicação a limites e demarcações, pois é a dimensão “*trajetorial*” ou vetorial que proporciona uma análise adequada das relações criativas das literaturas do mundo, reconhecendo-se a importância das literaturas sem morada fixa.

Com isso em mente, nosso foco recai sobre Dany Laferrière e sua obra *Je suis un écrivain Japonais* para analisar em que medida ela problematiza a questão identitária, partindo dos marcos teóricos indicados aqui. Serão utilizadas também teorias sociais que possam ampliar a nossa perspectiva de análise sobre aspectos relacionados aos temas introduzidos aqui, especialmente o da multiplicidade de identidades.

A obra analisada é representativa do contexto social em que estamos inseridos, demonstrando questões atuais e afetas à nossa realidade a partir de uma narrativa ficcional que aborda elementos relacionados à nacionalidade, ao desterro, à diáspora, ao exílio, à multiplicidade de identidades, existentes em um contexto de globalização e de pós-modernidade. Nessa esteira, temas como a negritude e a dominação colonial serão parâmetros acessórios na nossa discussão.

Outros elementos que serão essenciais também em nossa análise são a construção literária da obra, com especial atenção no enredo e personagens, e o desenvolvimento das teorias literárias sobre as produções artísticas contemporâneas. O texto se serve da autorreferencialidade para criação de sentido. Por exemplo, os elementos utilizados pelo autor na confecção da obra, como a homonímia entre a obra criada pelo narrador e a que temos em mão, nos dirige à reflexão sobre a criação literária, a partir da proposta de uma escrita que remete à experiência do escritor “real”. Analisaremos, então, como a obra se relaciona com a autoficção, cada vez mais comum na prática literária, especialmente com as vertentes de reafirmação da identidade cultural que têm surgido. Não nos absteremos de abordar a problematização acerca desse gênero literário, que ainda não possui uma conceitualização consolidada.

Em suma, o objetivo deste trabalho é o de analisar a obra *Je suis un écrivain japonais*, de Dany Laferrière, e a sua relação com a transversalidade, reconhecendo o seu processo de criação, sua estrutura narrativa e elementos que constroem a sua matriz de significação, que contribuem para a problematização acerca da identidade e sua construção, especialmente no contexto nacional. Logicamente, para a análise será considerada a produção literária do autor, aqui abordada a partir de algumas obras emblemáticas, assim como o contexto temporal de produção com suas características sociais, econômicas, culturais e teóricas, identificando matizes que possam ter

repercussão na obra. Busca-se também investigar até que ponto a obra estabelece aproximações com temas como a Negritude e o pós-colonialismo, além de temas relacionados com a pós-modernidade e a construção de identidade. A partir da introdução desses temas, demonstraremos como eles se relacionam entre si e como estão presentes na obra, de forma que possamos identificar e compreender a transversalidade dentro da obra e como ela pode nos mostrar formas de repensar os limites territoriais.

O presente estudo está organizado em seis capítulos. No primeiro capítulo iniciaremos com a apresentação da obra em estudo e com uma breve contextualização sobre a produção literária do autor e sua escrita. Nessa etapa, já faremos uma breve indicação de temas relevantes que serão posteriormente abordados durante a análise. Ainda neste capítulo, faremos uma breve contextualização sobre o desenvolvimento do Haiti e sobre os desenvolvimentos políticos relevantes no país que podem ampliar a compreensão sobre alguns temas de nossa análise.

No capítulo 2, iniciaremos a análise de temas relacionados com a abordagem da identidade a partir do desenvolvimento dos movimentos nacionalistas e de sua dissolução contínua e ainda corrente, com a consequente modificação na maneira como as raízes identitárias territoriais e políticas se estabelecem. Esse tema será importante para compreendermos a fragmentação que está sendo proposta por Laferrière em sua obra.

Após, nos capítulos 3 e 4, avançaremos na discussão dos temas relacionados à nacionalidade, colocando em perspectiva os movimentos pós-coloniais, que visam à reestruturação da identidade de povos outrora colonizados, e da Negritude e seus desdobramentos. Analisaremos como esses elementos se mostram aparentes na obra analisada e em comparação com outras obras do autor, considerando também as suas próprias discussões e modificações dentro dos movimentos.

Em seguida, no capítulo 5, abordaremos conceitos chave para entender o conceito de transversalidade, compreendido a partir dos conceitos apresentados por Ottmar Ette em *SaberSobreViver* e *EscreverEntreMundos*. Os conceitos apresentados nesse capítulo serão retomados na análise da obra, no último capítulo.

Por fim, no sexto capítulo, faremos uma consolidação dos temas apresentados em referência à obra em estudo e ampliaremos a análise em torno de alguns temas específicos, a fim de demonstrar como a transversalidade e a proposta do *EscreverEntreMundos* de Otmar Ette pode ser um viés importante para as análises deste tipo, especialmente em uma produção marcada pela autoficção (cujas inconsistências conceituais serão consideradas na análise).

Ressalto ainda que, com relação à metodologia empregada, ela foi substancialmente bibliográfica, utilizando textos literários, textos teóricos e ensaios sobre os temas em discussão aqui. Tentou-se também proporcionar uma abrangência da perspectiva histórica quando possível. Com relação às referências utilizadas, sempre que possível foram utilizadas as originais, considerando sua disponibilidade e a capacidade de compreensão do autor, nos demais casos foram utilizadas as traduções em português ou outras línguas, em conformidade com a disponibilidade do material pesquisado. Foi priorizada também a citação na língua original do texto fonte, de maneira que o leitor deste trabalho tenha acesso direto às referências utilizadas, mas sempre contando com as traduções feitas pelo autor deste estudo em notas de rodapé ao longo do texto.

1 DANY LAFERRIÈRE, UM ESCRITOR NO EXÍLIO

Dany Laferrière nasceu no Haiti, em Porto Príncipe, em 1953. Aos quatro anos é privado da presença de seu pai, em virtude da dissensão entre este e François Duvalier, o Papa Doc, ditador que governou o país de 1957 a 1971. Nessa data, é enviado a Petit-Goâve, onde permanece vivendo com a avó até os 10 anos, quando retorna a Porto Príncipe. Torna-se jornalista, chegando a trabalhar para veículos de informação importantes no Haiti como a *Radio Haïti Inter* e os jornais *Le petit samedi soir* e *Le Nouvelliste*. No entanto, em virtude do seu posicionamento crítico a respeito do ditador Jean-Claude Duvalier, o Baby Doc (filho de Papa Doc), exila-se do Haiti por temer sofrer algum atentado contra sua vida, a exemplo do que acabara de acontecer com seu amigo Gasner Raymond, em 1976. Após mudar-se para o Canadá, passa por uma vida de empregos temporários e com baixa remuneração, devido a sua situação de estrangeiro. Essa situação mudará apenas com o lançamento de seu primeiro livro, o que lhe traz reconhecimento e gera convites para trabalhar na televisão.

Sua estreia como escritor acontece em Montréal, no Canadá, apenas em 1985. *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (LAFERRIÈRE, 2012) – *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, no título original – alcança sucesso estrondoso, tirando Laferrière do anonimato e alçando a obra a adaptações no cinema em 1989. A obra apresenta a trajetória de dois jovens negros que moram nos subúrbios de Montréal e que tem diversas relações com mulheres brancas pertencentes à elite. A obra propõe uma mudança de perspectiva sobre a situação dos jovens, dando especial ênfase na sua formação cultural. A personagem principal, por exemplo, é um escritor que tenta escrever uma obra, enquanto vive as realidades suburbanas com seu colega de casa. Mas, evidentemente, é o choque de sua impetuosidade, agressividade e sua transgressão que chama a atenção. O que choca é a violência com a qual o narrador apresenta essa relação que existe entre os jovens negros e as jovens brancas e o ódio vinculado a ela, que decorre da dominação colonial.

Em entrevista a Irene de Paula para a Revista Brasileira do Caribe, Dany Laferrière afirma que sua obra *Como fazer amor com um negro sem se cansar* “(...) tem um conteúdo ácido porque a atmosfera é ácida, porque este urbanismo exige tal olhar, a autoderrisão e a derrisão, estes são os valores urbanos, das

grandes cidades, quando se está só, sentimos a coletividade, a pressão, temos um certo excedente, de valorização de si”⁷ (LAFERRIÈRE, 2008b, p. 308).

A obra é carregada de um conflito identitário baseado na oposição entre camadas sociais e etnias. Um conflito que remonta às condições sociais geradas pela exploração colonial e é realimentado continuamente pelas migrações, quando, no movimento de um local a outro, o migrante, que não possui laços preexistentes que possibilitem uma ligação com a comunidade de destino, tem a sua identidade, pensada a partir de termos nacionais, contestada e deslegitimada.

Esse conflito faz parte da vida de Laferrière ao chegar ao novo local de residência, onde sofre a estigmatização da condição de negro e estrangeiro, mesmo que o Canadá também tenha sido colônia inglesa e francesa. O deslocamento do indivíduo e as dificuldades geradas a partir da diferença entre o nativo e o estrangeiro se mostram como características importantes na produção literária de Dany Laferrière. Essa experiência será extremamente relevante para o tipo de produção literária do autor, que se ancora, muitas vezes, nessa experiência biográfica, sem deixar de passá-la por um filtro ficcional. Essas características se apresentam dentro de um panorama mais amplo, no qual são colocados em perspectiva temas que envolvem a relação social em macroescala, como a de países ocupantes de eixos econômicos diferentes, ou mesmo, mais simploriamente, a oposição Norte-Sul. Associadas a essas relações surgem temas como a migração, o exílio, e, em especial, as identidades múltiplas.

Esses temas que envolvem o conflito identitário no novo país povoarão a matriz artística dos 10 primeiros romances de Laferrière, produzidos entre 1985 e 2000, chamados de *uma autobiografia americana*. Estes romances trazem traços das experiências de Laferrière a partir da vivência como estrangeiro, rememorando também a vida anterior ao exílio, como alguém que vem de fora para permanecer em uma terra desconhecida.

⁷ Original : "(...) a un contenu acide parce que l'atmosphère est acide, parce que cette urbanité exige un tel regard, l'autodérision et la dérision, ce sont des valeurs urbaines, de grandes villes, quand on est seul, on sent la collectivité, la pression, on a une sorte de surplus, de valorisation de soi".

Conforme Irene de Paula (2012, p. 234) afirma em seu artigo “Pays sans Chapeau: uma autoficção americana, entre o real e o sonhado”, “a ‘autobiografia americana’ pode ser dividida em duas etapas, a do ciclo haitiano e a do ciclo americano, que narram sucessivamente a vida do autor-narrador antes e após o exílio”. Ainda conforme a autora, eles também dividem a postura do narrador, pois, no ciclo haitiano, ao abranger o período de infância e adolescência, o tom seria doce, quase ingênuo, enquanto no ciclo americano, o narrador já é mais irônico e menos transparente (PAULA, 2012, p. 234-235). É importante reforçar, contudo, que apesar de o autor nomear o conjunto de obras de autobiografia americana, o gênero utilizado para a sua confecção não é a autobiografia, ainda que se assemelhe em muitos casos a uma reminiscência. Ela também não é uma biografia, no termo estrito, mas uma composição que explora experiências e sensações desse ser que se encontra em diversas situações durante sua errância e exílio.

O tema de identidade adquire especial relevância ao considerarmos a realidade haitiana e caribenha, que aparecem em obras como *Pays sans chapeau* (2007). É importante considerar a perspectiva de Laferrière, que se posiciona como alguém que sofreu mudanças, que já não possui as mesmas características de antes. Ao enfrentar o trânsito caótico de Porto Príncipe, o narrador do romance afirma que perdeu o ritmo do lugar, já não tem o mesmo tempo (LAFERRIÈRE, 2007, p. 170-173). Essa noção de modificação e de constante devir também estará presente em *Je suis un écrivain Japonais*, a partir da perspectiva de criação de um estágio de mudança constante desde o início do romance, em que o narrador não ocupa um local fixo, mas se move (inclusive fisicamente, como as demais personagens remarcam na atitude dele) incessantemente. “*Vous circulez comme un démon. Aucune logique*”⁸ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.76). É esse movimento constante que nos permite perceber uma articulação identitária dentro do romance de Laferrière. Esse ponto de reconhecimento de uma identidade em processo, que ainda se encontra entre mundos, será preponderante para compreendermos a transversalidade existente na obra de Laferrière.

⁸ Você circula como um demônio. Sem lógica alguma.

Logicamente, para melhor compreender os mecanismos da construção identitária nesse contexto, considerando o espaço onde se desenrola o enredo das obras, as teorias pós-coloniais e a *Négritude*, como construções teóricas e ideológicas, precisam permanecer em perspectiva para compreendermos as dinâmicas presentes nessas relações criadas a partir do deslocamento. Como veremos, estas vertentes teóricas podem gerar reflexões importantes a partir dos universos criados dentro dos romances, nos quais as interações se estruturam a partir de relações de poder que são colocadas em xeque.

É preciso reforçar que, de maneira geral, as obras são marcadas por personagem principal negra, que se encontra em um contexto social marcado pela exclusão e pela marginalização decorrente das consequências geradas pelo colonialismo, no qual, mesmo após a independência dos países colonizados, a dependência continua a existir, principalmente a econômica, assim como preconceitos raciais e sociais que interferem na vida das pessoas que os habitam. Marco Morel (2017, p.157), em *A Revolução do Haiti e o Brasil escravista: o que não deve ser dito*, relembra a situação do Haiti, país de nascimento de Laferrière:

No entanto, após o reconhecimento da Independência do Haiti pela França em 1825, com a antiga metrópole impondo condições ruins para a economia da nação recém-independente, inviabilizava-se o sonho, percebida como viável até então, de uma sociedade mais próspera, no âmbito capitalista, oriunda da escravidão e comandada por antigos escravizados negros e mulatos. Ainda assim, ao longo do século XIX, a experiência haitiana continuaria sendo uma referência cultural e histórica positiva sobre a capacidade dos negros em governar.

Essas características de um Haiti colonizado ressoam nas obras de Laferrière, servindo de plano de fundo para elas. A vivacidade e a voracidade do autor permitiram que ele alcançasse lugares importantes na literatura, vindo a alcançar o prêmio Médici com *L'énigme du retour*, em 2009, assim como galgou à Academia Francesa de Letras, sendo eleito para a cadeira 2 em 2013, ocupando o lugar de Hector Bianciotti. É o segundo negro a ocupar uma cadeira na Academia, o primeiro foi Léopold S. Senghor.⁹

⁹ Informações disponíveis no site da Academia Francesa de Letras.

1.1 O ESCRITOR PRIMITIVO

Ao falar em Dany Laferrière, uma questão importante a se abordar é a sua maneira de escrever, que se aproxima de uma captura imagética momentânea que ele descreve. No início de *Pays sans Chapeau* (LAFERRIÈRE, 2007), o narrador se autodenomina um escritor primitivo.

Tiens, un oiseau traverse mon champ de vision. J'écris : oiseau. Une mangue tombe. J'écris : mangue. Les enfants jouent au ballon dans la rue parmi les voitures. J'écris : enfants, ballon, voitures. On dirait un peintre primitif. Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif.¹⁰ (LAFERRIÈRE, 2007, p.14)

O primitivismo, essa composição imagética e, de certa maneira, simplista que relaciona as imagens e as focaliza acaba por se desenvolver também em outras obras de Laferrière, como é o caso da obra que analisamos neste estudo, *Je suis un écrivain Japonais*. Esse processo de exposição narrativa é construída a partir da relação entre o escrever e o ver, seja por meio dos olhos ou por meio da câmera. O narrador é os olhos do leitor. O narrador de *Je suis un écrivain Japonais* faz questão de ressaltar por vezes que o que retrata é como uma imagem que preenche de significados.

Não se pode confundir, no entanto, essa simplicidade na escrita com a falta de capacidade de retratar ou desenvolver temas complexos. De fato, é exatamente o contrário. Essa maneira de capturar uma imagem específica e partir para a exploração dessa imagem dentro do contexto em que se está inserido permite abordar temas complexos com mais vivacidade a partir de uma única cena. É como a cena retratada em um dos capítulos iniciais da obra inaugural de Laferrière, *Como fazer amor com um negro sem se cansar*. Nela, a construção imagética da cena de sexo entre o negro e branca, reforçada pela construção textual sincopada, remete ao desejo de ódio e de vingança pela história das relações étnicas.

Transar com um Negro é diferente. A América ama trepar diferente. A vingança negra e a má consciência branca juntas na cama, isso dá uma noite daquelas! Em todo caso, foi preciso quase arrancar dos

¹⁰ Veja, um pássaro atravessa meu campo de visão. Eu escrevo: pássaro. Uma manga cai. Escrevo : manga. As crianças jogam bola na rua entre os carros. Escrevo: crianças, bola, carros. Alguns diriam um pintor primitivo. Aí está, é isso, encontrei. Eu sou um escritor primitivo.

dormitórios negros aquelas garotas de bochechas rosadas e cabelos loiros. O grande Negro do Harlem transa até não poder mais com a filha do Rei do Tédio, a mais branca, a mais insolente, a mais racista do campus. O grande Negro do Harlem tem o delírio de enrabar a filha do proprietário de todos os barracos insalubres do 125º (seu bairro), trepando com ela por todos os consertos que o safado do pai dela jamais fez, fornicando com ela pelo horrível inverno do ano passado que matou o seu irmão mais novo de tuberculose. E assim a jovem Branca também goza pra valer. É a primeira vez que alguém manifesta por ela esse tipo de ódio. O ódio no ato sexual é mais eficaz do que o amor. (LAFERRIÈRE, 2012, p.19)

É uma cena que reverbera muito mais que o ato sexual, que é preenchida de significados, como Laferrière reforça na obra de nossa análise “*Je les filme dans ma tête. Caméra légère à l’épaule. Un petit film en noir et blanc. (...) Sans montage. N’hésitant pas à suppléer par mon imagination aux conversations que je suis trop loin pour entendre, ou aux émotions cachées*”¹¹ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 49). A imagem não é preenchida com ações, mas com sentimentos, que o autor desvela com as ações que se desenvolvem, focando em pontos específicos. Podemos sentir a voracidade e a força que estão sendo usadas no ato sexual, e a inexistência de sentimentos como carinho, cuidado ou proteção que poderiam existir.

Esse tipo de construção é comum desde as primeiras obras do autor, ao utilizar uma descrição que nos remete ao campo visual. Em suas obras, o autor nos lembra sobre características da *art naïf*, que também é enfática nos sentimentos, ainda que a imagem seja mais simplista em sua forma. Levando em conta uma relação entre essa construção *naïf* e a construção do escritor primitivo, podemos pensar sobre a definição que a artista plástica Christine Fraga Frénot dá à *art naïf*:

(...) l'**art naïf** n'est pas l'art de la facilité. J'aime la définition des Canadiens qui parlent d'art indiscipliné ! Tout est dit ! C'est l'art de représenter des choses telles qu'on les imagine ou qu'on voudrait les voir. (...) le **naïf** veut représenter le monde tel qu'il n'est pas. (FRÉNOT, 20??)¹²

¹¹ Eu os filmo em minha cabeça. Filmadora no ombro. Um pequeno filme em preto e branco. (...) Sem montagem. Sem hesitar em suplementar com minha imaginação as conversas que estou longe demais para ouvir, ou as emoções escondidas.

¹² (...) A *art naïf* não é a arte da facilidade. Amo a definição dos canadenses que falam de arte indisciplinada! Tudo está dito! É a arte de representar as coisas da maneira como as imaginamos ou como gostaríamos de vê-las. (...) o *naïf* quer representar o mundo tal qual ele não é.

Para ela, há uma tentativa de criação de encenação de um mundo cujas características aparentes são aquelas que transparecem nossos desejos. É a intensidade e a simplicidade que vigoram na representação artística, remetendo principalmente à natureza. A frase mais importante, no entanto, é “a *art naïf* não é a arte da facilidade”. É afinal a tentativa de fazer transparecer sentimentos específicos existentes naquela imagem. Na *art naïf* existe essa característica de ser possível criar um mundo imaginado que exprime os sentimentos mais do que uma realidade. A personagem do capítulo intitulado *tableau naïf* da obra *Vers le Sud*, de Laferrière, relata o seguinte sobre o quadro que seu pai lhe dera na infância:

Je ne savais pas encore de quel pays venait ce tableau. J'aurais pu facilement remonter à ses origines, si je l'avais voulu, en consultant tout bonnement quelques bouquins d'art à la Bibliothèque municipale. Cela ne m'a jamais intéressé. Ce paysage existe de manière si concrète pour moi que je n'ai jamais pensé le rattacher à un pays. Sauf le pays intérieur.¹³(LAFERRIÈRE, 2006, p.84-85)

Em *Je suis un écrivain Japonais* percebemos uma linha similar, evoluindo do quadro para a câmera, quando o narrador fala sobre as imagens que capta e como se apropria delas para criar e descrever a situação posteriormente. Mas a sua descrição não é, de forma alguma, uma reprodução, é a transformação do momento em sentimentos. Ele cria a sua versão a partir do que capta, ressaltando o vigor das emoções.

On me fait comprendre que ces images n'appartiennent qu'à moi, et que les autres n'y ont pas accès. Pas forcément, je peux les décrire avec une précision telle qu'elles finissent par défiler devant leurs yeux. Mieux, je parviens à transformer ces images en sentiments. Je sais raconter un instant sans décrire les personnages présents, en évoquant simplement l'énergie qui donne vie au moment.¹⁴
(LAFERRIÈRE, 2008a, p. 35)

¹³ Eu ainda não sabia de onde vinha esse quadro. Eu poderia facilmente remontar às suas origens, se quisesse, simplesmente consultando alguns livros de arte na Biblioteca municipal. Isso nunca me interessou. Essa paisagem existe de maneira tão concreta para mim que nunca pensei em relacioná-la a um país. Salvo o país interior.

¹⁴ Sou levado entender que essas imagens não pertencem a ninguém além de mim, e que os outros não tem acesso a elas. Sem dificuldade, eu posso as descrever com uma precisão tal que elas acabam por desfilar diante de seus olhos. Melhor, eu chego a transformar essas imagens em sentimentos. Sei contar um instante sem descrever as personagens presentes, simplesmente evocando a energia que dá vida ao momento.

Isto é, o aspecto mais importante não é a narração dos fatos, mas a energia envolvida na ação. Em *Je suis un écrivain Japonais* essa construção se inicia já no primeiro capítulo, quando apresenta sua proposta de escrever a obra com o título *Je suis un écrivain Japonais* ao editor:

J'en profite pour regarder quelques titres autour de moi. Rien de bon. J'ai donc lancé négligemment le mien par-dessus la pile de manuscrits. Quoi ? *Je suis un écrivain japonais*. Bref silence. Large sourire. Vendu ! On signe le contrat : 10000 euros pour cinq petits mots.¹⁵ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.13)

O ritmo sincopado e a imagem focalizada e curta acabam por criar mais expectativa e mais tensão. Apesar de serem instantes breves, a pausa criada pelas frases curtas acaba por permitir essa focalização e chamar mais atenção para o momento. Captamos também a situação por meio das sutilezas expressas na narrativa, o silêncio, o sorriso, o fechamento. Tânia Pellegrini (2003, p. 31), citando Bournef e Ouellet, chama a atenção para a importância dessas pulsões na narrativa:

(...) a narrativa passa a ser então o lugar onde se inscreve essa percepção: "os atos, os projetos, o passado das personagens contam menos do que as pulsões, as imagens, as impressões de que é constituído cada instante da vida".

Esse tipo de construção é recorrente na obra de Laferrière, e também contribui na construção da obra em análise, especialmente nos momentos em que acontecem os embates identitários, os conflitos que geram o desconforto na cena e a reflexão do leitor.

Outra questão aparente nessa forma de escrita é, como podemos perceber a partir do que foi citado acima, uma construção transmidiática, que também utiliza outros meios de produção artística como referentes para a produção do significado. Ette (2018, p.23) ressalta que “em uma situação *transmedial*, contudo, perpassam e se cruzam meios diversos em um processo

¹⁵ Aproveito a oportunidade para olhar alguns títulos ao meu redor. Nada de bom. Lancei, então, o meu negligentemente por sobre a pilha de manuscritos. O que? *Eu sou um escritor japonês*. Breve silêncio. Grande sorriso. Vendido! Assinamos o contrato: 10.000 euros por cinco pequenas palavras.

infundável de constante movimento, cruzamento e ‘transmissão’”. Ou seja, existe uma transversalidade no próprio procedimento de construção narrativa, que engloba não apenas a descritividade, mas também as maneiras de manuseio de uma câmera fotográfica e suas capacidades, além da capacidade de focalização e zoom que são possíveis, as quais integram também as possibilidades de narração. Começa, já nesse momento, a se tornar aparente a construção transversal de *Je suis un écrivain Japonais*. Para Ette (2018), essa técnica é uma transversalidade baseada na relação transmidiática entre a forma de escrever e a forma de “pintar” a cena ou a forma de focalizar com a câmera determinadas situações e preenchê-las com algo mais que a situação fatural no momento, mas de sentimento e emoção. Diz-se que uma imagem vale mais que mil palavras, mas as palavras certas criam uma imagem vívida nas mentes dos leitores.

Um outro ponto que reforça essa relação transmidiática é a fala do narrador de *Je suis un écrivain japonais*, aproximando a produção visual da escrita, conectando os sentidos. “*Alors pour devenir un écrivain japonais, je dois vite me procurer un appareil photo. Je préfère encore ma machine à écrire. Au fond, c’est la même chose*”¹⁶ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 144-145). Aqui, ele usa a mesma forma de construção imagética simplista, com uma assertiva breve, a partir da qual ele sugere uma nova possibilidade, relacionando as situações aparentemente díspares para colocá-las em relação direta. Ou seja, ele reforça, por meio da sua própria forma de escrever transmidiática, a possibilidade desse tipo de construção. Além disso, cria também uma noção sobre a própria escrita.

O ato de escrever estaria, nesse sentido, conjugado às outras formas de fazer arte, indicando que o ponto principal não é o instrumento, mas a capacidade de expressão que cada um deles possui. A transversalidade de produção artística se apresenta, pois, nesses moldes. Essa expressão simples e focada é capaz de produzir os resultados mais interessantes, podendo até mesmo modificar o foco, isto é, alterar o elemento que ficará em primeiro plano e quais serão os planos acessórios, para criar cenários invertidos, como é o caso da cena do japonês e da torre Eiffel, e que a monumentalidade troca de papel e o sorriso do japonês se torna o verdadeiro monumento (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 35-36).

¹⁶ Para me tornar um escritor japonês, preciso rapidamente conseguir uma câmera fotográfica. Mas ainda prefiro minha máquina de escrever. No fundo, é a mesma coisa.

1.2 O HAITI DE TOUSSAINT LOUVERTURE

É conveniente fazermos uma breve digressão para apresentar o desenvolvimento do Haiti como nação, para que possamos ter um conhecimento maior sobre fatores que estão vinculados ao desenvolvimento das teorias sobre a identidade nas Antilhas.

A situação do Haiti é emblemática, pois, das Américas, foi o segundo país a declarar a independência da antiga metrópole. Logicamente, essa passagem da servidão à emancipação política não foi um processo simples nem resolveu os rumos da novíssima nação, o que também aconteceu com os processos emancipatórios de outros países. No entanto, há uma característica do processo de haitiano de independência que a torna especial em relação às demais: ela foi promovida por alforriados e escravos. Ou seja, foi uma ação dos verdadeiramente colonizados. Coloquei alforriados à frente pois a articulação foi realizada especialmente por escravos libertos que, após participarem de ações militares apoiando outras nações, adquiriram conhecimentos que utilizaram nas batalhas contra as forças imperiais. A importância dessa revolução pode ser identificada na fala do abade francês Grégoire (*apud* MOREL, 2017, p. 144-145), em 1791, ano da primeira insurreição: “Haiti é um farol elevado sobre as Antilhas, em direção ao qual os escravos e seus senhores, os oprimidos e opressores voltam seus olhares, aqueles suspirando, estes rugindo”.

Toussaint Louverture foi a principal figura da revolução haitiana. Foi um dos mais aguerridos contra o sistema de governo por brancos, tendo se tornado símbolo da revolução. Participou da guerra entre a França, Espanha e Inglaterra, aliando-se primeiramente ao lado espanhol e depois ao lado francês. Sua habilidade política era notória. Ele participou inicialmente da insurreição em 1791 como ajudante dos generais negros Georges Biassou, Jean-François e Jeannot Bullet, tendo depois se destacado militarmente. Foi o responsável pela promulgação da 1ª Constituição haitiana em 1801 - O nome “Haiti”, adotado após a independência, remete à palavra utilizada pelos Tainos, habitantes da maior parte da ilha antes da colonização europeia, para denominar a ilha, a utilização do nome em viés indigenista marca uma cisão com o antigo colonizador, legitimando um pertencimento autóctone (MOREL, 2017, p. 208-209).

A capacidade política e militar de Louverture era tão grande que era considerado o Napoleão negro, o que certamente não agradava a Bonaparte, que tentava recuperar o poder sobre o Haiti. No final, ele não foi capaz de presenciar a proclamação da independência em 1º de janeiro de 1804, pois fora capturado por emissários de Napoleão Bonaparte em 1802 e mantido cativo na França, onde faleceu oito meses antes da independência. (MOREL, 2017, p. 62-65). É interessante pensar que a denominação de Bonaparte Negro evidencia uma característica que será ressaltada por alguns pensadores, como Frantz Fanon, de que o colonizado adota os padrões do colonizador para moldar a sua realidade, tomando-os como referência.

Além de Toussaint Louverture, outras figuras foram importantes no processo de independência: Jean-Jacques Dessalines, Henri Cristophe, André Rigaud, Alexandre Pétion, Jean-Pierre Boyer. Pessoas que estiveram à frente do processo de revolução e de independência, lutando para se livrar do jugo imperial. Foram peças importantes também nos embates e disputas internas que contribuíram para que o Haiti não conseguisse superar os embargos econômicos que a revolução gerou. É imperioso remarcar que Alexandre Pétion tomou o poder após a independência, mas em oposição a outros participantes como Henri-Cristophe, que se tornou responsável pela parte sul da ilha. O Governo ficou dividido por 12 anos (MOREL, 2017, p. 75). Ou seja, os próprios governantes do Haiti se contrapunham e tinham conflitos entre si, algo que não foi vantajoso para os haitianos.

Isso contribuiu para que o processo de independência do Haiti não produzisse efeito efetivamente emancipatório em termos de autonomia e desenvolvimento econômico. Não desconsideramos, logicamente, a grande influência, na limitação do poder local, das relações político-econômicas desenvolvidas após a independência com as potências mundiais, que, evidentemente, não desejavam dividir o poder econômico. Um fator preponderante nessa conta foi a taxa estabelecida pela França, em 1825, para reconhecer a independência do Haiti. Os problemas sociais e econômicos do país perduram até hoje.

Outro fator relevante é a instauração de uma elite mulata e negra após a independência, adotando uma estrutura governamental que ainda mantinha a

diferença entre uma classe dominante e o povo. Como afirma Morel (2017, p.114-115),

(...) o poder após a independência passa para as mãos de outra minoria, a dos mulatos e negros livres, isto é, os que já o eram antes de 1791, ou os que ascenderam na hierarquia social durante a ampliação das lutas, antes da Abolição legal em 1794 e da Independência em 1804. Grupos estes que exercem novas formas de controle e domínio, relacionadas à exploração econômica das potências estrangeiras, sobre a maioria da população trabalhadora não mais escravizada.

(...)

Se levarmos em conta apenas o enfoque étnico: instaura-se a dominação de negros e mulatos sobre negros, após a destruição do escravismo colonial que, apesar de rompido de maneira violenta, deixou marcas de permanência nas mentalidades e nas práticas de poder social e político.

A continuidade da precariedade de vida no Haiti pós independência também perdurou devido à necessidade de manter o comércio, e tendo sofrido embargos, havia um desregramento na atividade comercial que não se mostrou vantajosa ao Haiti, corroborando para que a situação de miséria se mantivesse. (MOREL, 2017, p. 239).

A permanência da situação de miséria no Haiti abriu a possibilidade para intervenções no país como a realizada pelos Estados Unidos da América entre 1915 e 1934, deixando instável a segurança política e principalmente a autonomia e soberania do país. (DULCE, 2019; REDAÇÃO, 1994).

O que mais nos importará, no entanto, é a repercussão que a revolução haitiana produziu no imaginário da população das Antilhas, repercutindo também por toda a América Latina. Esse pensamento de autonomia aparece posteriormente em autores como Aimé Césaire, da Martinica, León-Gontran Damas, da Guiana Francesa, Frantz Fanon e Édouard Glissant, ambos também da Martinica, que se colocam em uma posição de defesa das populações colonizadas.

Ou seja, a revolução haitiana deixou um legado que repercutiu não apenas nos processos de independência ocorridos na América Latina no século XIX, mas também no desenvolvimento de um pensamento crítico americano em contraposição à perspectiva europeia. Isso mostra um avanço para as teorias sobre a formação dos povos latino-americanos, identitária e culturalmente, considerando a sua composição plural. Ela terá relevância também na obra de

Ottmar Ette, que, da Universidade de Postdam, também faz estudos sobre a América Latina.

Retornando a Laferrière, as personagens de seus romances transitam por estes mundos marcados pela oposição entre dominador e dominado, nessa antítese entre um mundo que quer se autoafirmar e outro que tenta manter a hegemonia. Nesse conflito, o autor inclui a tentativa de demarcar uma posição forte daqueles que são tidos como dominados, constrói personagens que demonstram poder e capacidade, como é o caso de *Vieux Os* de *Como fazer amor com um Negro sem se cansar* ou de Fanfan e Legba de *Vers le Sud*. Mas é importante notar que essa oposição e essa autoafirmação nas narrativas de Laferrière são apresentadas em um contexto marcado pela ironia¹⁷, permitindo que o discurso ganhe mais ênfase e permitindo uma mudança de perspectiva sobre a relação entre dominador e dominado, por meio da apresentação de sua complexidade.

Além da questão de dominação social-econômica, estão presentes nos textos as questões raciais que reforçam esse contexto de opressão e potencializam a diferença entre classes sociais e de poder econômico e político dentro da sociedade. Como diria Frantz Fanon (1952, p.6) em *Peau noire, masques blancs*, “*Que veut l’homme? Que veut l’homme noir? Dussé-je encourir le ressentiment de mes frères de couleur, je dirai que le Noir n’est pas un homme. (...) Le Noir est un homme noir*”¹⁸. Ainda assim, a ironia sobre a qual falamos permite que haja uma proposta de inversão dos valores ligados aos problemas de preconceito racial (étnico). Coloca-se em xeque a continuação da posição de dominação que os ascendentes das personagens (o negro descendente de escravos em contraposição ao branco descendente dos colonizadores da metrópole) replicaram por muito tempo. Essa formulação aponta para um desejo de tomada de autonomia e soberania, assim como um desejo de inserção do indivíduo marginalizado na sociedade, como Dany Laferrière sentiu na pele ao se exilar no Canadá (FERRON, 1991).

¹⁷ Como de Julia Kristeva (1986, p.44) no nível intertextual, que aborda a ironia como uma categoria das palavras ambivalentes, alterando o contexto da palavra do outro. Nesse caso, é preciso ter em mente a existência de intertextualidade, ou seja, de uma carga de significados prévios que são alterados e direcionados.

¹⁸ O que quer o homem? O que quer o homem negro? Devesse eu incorrer o ressentimento dos meus irmãos de cor, eu diria que o Negro não é um homem. (...) O Negro é um homem negro. As traduções aqui presentes foram feitas pelo autor deste estudo.

Assim, ele demarca em suas obras realidades que se perpetuam ao longo das décadas ou mesmo séculos e, ao fazê-lo, permite que se reconheça a existência dessas realidades, assim como suscita uma tomada de consciência acerca das relações de poder que regem a sociedade contemporânea. Ele acende a chama da inconformidade perante a estrutura dessa sociedade ao mostrar sua configuração. Ou seja, reaviva-se a discussão no âmbito das teorias pós-coloniais e da negritude.

Laferrière adota uma postura crítica com relação à realidade de forma que os problemas sociais emergem com grande vivacidade e eloquência, aproximando-se muitas vezes do tom irônico, apesar de o autor afirmar que não faz ironia, mas que ela está na situação¹⁹ (LAFERRIÈRE, 2008b, p.307).

1.3 JE SUIS UN ÉCRIVAIN JAPONAIS

Evidentemente, da mesma maneira que as situações mais incômodas ganham destaque nas obras de Laferrière, o que não poderia ser diferente na obra que analisamos neste estudo. Em *Je suis un écrivain Japonais* há um embate constante com a questão do nacional e da formação de identidade. Ela expressa constantemente perspectivas que nos colocam em lugar de questionar a real validação deste tipo de rótulo. Com a aceitação do editor, iniciará a jornada para a escritura da obra e a jornada de se tornar um escritor japonês.

A obra descreve a trajetória de um narrador, não nomeado, mas cujas características se assemelham às de Dany Laferrière, indicando uma possível vinculação biográfica com o autor inicialmente. Essa possibilidade é reforçada pelo primeiro capítulo da obra, em que o narrador apresenta a escolha do título de sua nova obra ao seu editor: “*Je suis un écrivain Japonais*”. É precisamente o mesmo nome da obra que temos em mãos, o que nos leva a esperar que a história seja um relato sobre a confecção da obra em si. “*Je suis un écrivain Japonais. Bref silence. Large sourire. Vendu! On signe le contrat: 10000 euros pour cinq petits mots*”²⁰ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 13).

¹⁹ Laferrière afirma em entrevista : “*Moi, je ne fais jamais d’humour, c’est la situation qui dégage son ironie*”.

²⁰ *Eu sou um escritor japonês. Breve silêncio. Sorriso largo. Vendido! Nós assinamos o contrato: 10000 euros por cinco pequenas palavras.*

O narrador realmente segue nessa direção, porém de uma maneira não convencional e não esperada. Ele caminha em um entre mundos, entre o ser e o não ser, entre a obra inacabada e a sua escritura. Nesse percurso, desenvolve experiências que lhe proporcionam conhecer a cultura japonesa e vivenciar o “ser japonês”, que o narrador afirma não conhecer, e lançar suas percepções sobre essas vivências. De maneira geral, o caminho de escritura do livro é o caminho para o tornar-se escritor japonês. Mas descobrimos ao longo da obra que o faz de maneira diferente da esperada, surpreendendo-nos: o narrador afirma, afinal, “*C’est moi le Japon*”²¹ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.131). Ele segue, na verdade, o caminho para criar uma relação consigo e com seu próprio imaginário de Japão que culminam na criação da obra.

Para tanto, ele irá acompanhar um grupo musical composto por sete garotas japonesas. A líder delas é Midori, a cantora controversa que mostra um comportamento muito diverso do que seria o tradicional comportamento japonês, controlado e introvertido. As demais se organizam em torno de Midori, cada uma com seu jeito e seus interesses próprios, mas sempre dependentes dessa relação. O grupo também é acompanhado por Takashi, o fotógrafo, que funciona como o ponto de imersão no grupo e de explicação para as relações que acontecem entre as suas integrantes, inserindo o narrador naquele meio.

Après le spectacle, j’ai suivi Midori et sa bande à un vernissage sur la rue Sherbrooke, en face du musée des Beaux-Arts. Juste des filles: Eiko, Fumi, Hideko, Noriko, Tomo, Haruki. Les filles de la cour de la princesse Midori. Et un photographe androgyne du nom Takashi – si plat qu’on dirait un briquet entre les mains de Kate Moss²². (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 48)

Com o desenvolvimento do enredo, o narrador acompanha a trajetória da banda de Midori e seus problemas pessoais, apresentando-as como pessoas comuns, que possuem seus conflitos internos e externos, seus desejos, vontades e ambições, mostrando-as cada vez mais como indivíduos que se desenvolvem na relação entre si e como grupo, mas mantendo suas individualidades. A cada novo fato nos aproximamos mais delas.

²¹ Sou eu o Japão.

²² Depois do espetáculo eu segui Midori e sua banda a um vernissage na rua Sherbrooke, em frente ao Museu de Belas Artes. Somente as garotas: Eiko, Fumi, Hideko, Noriko, Tomo, Haruki. As garotas da corte da princesa Midori. E um fotógrafo andrógino chamado Takashi – tão plano que pareceria um isqueiro entre as mãos de Kate Moss.

O narrador usa como metáfora para essa aproximação a câmera. Ele filma as situações que vê em sua cabeça: "*Je les filme dans ma tête. (...) Un petit film noir et blanc. Distant, discret, je filme de mon coin*"²³ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.49). Sem participar das conversas, ele suplementando as informações que não possui com as suas percepções. Sua proposta é de trazer o sentimento à tona, e não retratar a situação simplesmente. É o que nos faz humanos, afinal. É como vimos anteriormente nesta introdução, não importa necessariamente o que aconteceu de fato para ele, mas o quanto é possível reproduzir a sensação em palavras.

Durante a trajetória da obra, ele aborda diversos clichês comuns (não só japoneses) e os desconstrói – como a aparente igualdade entre todos os asiáticos (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 20-22), o poder e o controle do vodu ao transformar Björk em boneca vodu (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 41-45), o negro e seu estigma de criminoso (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 117-122) – e expõe a existência de mais características do Japão que apenas aquelas tradicionais. As suas colocações desafiam o tradicionalismo e o preconceito sobre essas questões.

Outro ponto crucial no desenvolvimento da obra é a ideia da trajetória do autor para a confecção da obra. Laferrière escolhe um autor japonês, Bashô, e sua obra *La Route étroite vers les districts du nord*²⁴, e segue viagem junto com ele – "*Je me revois en train de marcher dans les pas de Basho*"²⁵ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 204). Bashô é seu companheiro de viagem, e ao mesmo tempo em que acompanha as peripécias do poeta japonês em seu intento de ver o pôr-do-sol no Norte do Japão ao final de sua viagem, o narrador faz a própria peregrinação em busca dos elementos que o ajudarão a escrever a obra.

Nesse intento, a sua busca, por mais que, como afirma o narrador, seja um intento pessoal, uma criação do Japão para ele mesmo, a repercussão que ela causa em face dos pré-conceitos das demais pessoas sobre a ideia de nacionalidade e sobre o direito a ela (inclusive o direito de afirmação sobre ela) o colocam em uma situação de reflexão sobre o assunto (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 16-17).

²³ Eu as filmo em minha cabeça. (...) Um pequeno filme em preto e branco. Distante, discreto, e filme do meu canto.

²⁴ O caminho estreito para o longínquo norte.

²⁵ Eu me vejo novamente andando nos passos de Basho.

Ao progredir na história, o narrador continua com seu intento de se tornar um escritor japonês, o que chama a atenção de um funcionário da embaixada japonesa, o sr. Tanizaki. Este, ao saber da intenção do narrador de escrever um livro com tal título, gosta da ideia de estrangeiros quererem escrever sobre o Japão, querendo se tornar japoneses, mas ao mesmo tempo passa a procurar o narrador de forma a tentar dirigi-lo a ter uma perspectiva específica do Japão, a direcioná-lo para que o discurso sobre o Japão seja aquele que eles acham mais adequado. O narrador se protege dessas investidas, para não perder o controle de seu livro.

J'ai l'impression que si je leur laisse la moindre autorité sur mon travail, serait ce sur une virgule, ils écriront le livre à ma place. Je sens derrière toute cette obséquiosité une volonté de fer. Pour une raison quelconque, ils voudraient contrôler ce livre.²⁶
(LAFERRIÈRE, 2008a, p. 94).

Ou seja, a rigidez na maneira em que se deve olhar para esse Japão marca a rigidez com que a ideia de nação é imposta. A proposta do narrador em inventar um Japão só seu, ultrapassa essa ideia comunitária. Outros pontos, nesse sentido, também chamam a atenção, como a passagem sobre o escritor ser negro, o que gera uma rejeição de alguns japoneses, segundo o sr. Tanizaki. Isso nos remete novamente à proposta de uma nação com valores tão estanques que não é possível que qualquer pessoa faça parte dela. Valores que só poderiam ser reproduzidos por quem já está dentro dela.

Esses aspectos vão sendo problematizados dentro da obra, juntamente com passagens que parecem, por vezes, descompassadas da história, nos fazendo refletir sobre o quão arraigadas estão certas concepções, o quanto é necessário duvidar, por vezes, das nossas próprias posições, de pensar sobre a validade delas.

Um exemplo dessas passagens é uma sobre a repercussão da obra no Japão, em que jovens japoneses ligam para o narrador em uma aposta para ver quanto tempo demora para ele falar algo. Neste momento desligam o telefone. O que o narrador mostra para o leitor é a existência de uma relação global entre

²⁶ Tenho a impressão de que se eu lhes der a mínima autoridade sobre meu trabalho, seja sobre uma vírgula, eles escreverão o livro no meu lugar. Sinto por trás de toda essa obsequiosidade uma vontade de ferro. Por uma razão qualquer, eles querem controlar este livro.

as personagens. O narrador sequer precisou sair do Japão para alcançar os japoneses (e vice-versa).

As reviravoltas da obra acontecem após a entrada do narrador na relação com a banda, mudando o espectro de relações entre elas. A mudança principal acontece no comportamento de Midori, o que acaba acarretando a mudança das demais componentes da banda à sua volta. Uma delas, Noriko, chega a cometer suicídio, mas não sem antes proporcionar a cena de sexo na banheira com o narrador. Nessa cena, a complexa situação psicológica de percepção das relações entre as diversas personagens, narrador inclusive, permite, durante a cena, a transposição das personagens, transformando o narrador em Noriko e Noriko em Midori. Após isso, ela se joga pela janela e se suicida (LAFERRIÈRE, 2008a, p.74-79).

A reverberação dessa passagem culmina em uma cena em que policiais entram no apartamento do narrador, a procura de drogas, convencidos de que o narrador teria, na verdade, matado Noriko por causa delas. Não achando nada, só lhes resta tentar tirar algum tipo de informação do narrador com base em ameaças. Ao final, não conseguem nada (LAFERRIÈRE, 2008a, p.117-122). Esta passagem é marcante por ser a única que aborda mais diretamente o problema do negro como marginalizado e estereotipado.

Outro ponto importante sobre o qual a obra nos faz refletir é sobre a própria atividade de escrita e sobre o conceito de autoficção e do seu pacto de leitura. A partir da abordagem do processo de escrita de uma obra homônima com a que temos em mãos, como indicamos no início deste item, somos levados a pensar que a obra será sobre o seu processo de confecção, no entanto, trata-se de uma apresentação de experiências que o autor persegue com o intuito de fazê-lo capaz de escrever tal obra. O tipo de relato com viés autobiográfico, como se uma parte da vida do autor da obra fosse narrada, nos remete a um relato da verdade. Porém, o mais impactante nesse sentido é que, em um dos últimos capítulos do livro, o narrador desconstrói essa expectativa indicando a criação romancada da obra, com personagens inventadas. Nos parece que a trajetória para a confecção do livro foi tão virtual quanto a trajetória que o narrador faz ao ler Bashô, acompanhado-o durante a sua jornada. Analisaremos mais a fundo esta operação no capítulo final deste estudo.

2 NAÇÃO: A COMUNIDADE IMAGINADA

Não há como falar em identidade e não falar em nação, sem pensar em uma identificação nacionalista entre a pessoas e o Estado que controla o território em que elas nasceram. Assim como não há como falar em literatura diaspórica sem considerar a divisão do mundo em nações.

Benedict Anderson (2008), em *Comunidades Imaginadas*, publicado em 1983 e reeditado em 1991, propõe uma análise sobre a concepção das comunidades no contexto nacionalista. Analisando as sociedades em sua organização à época de seu estudo, ele defende que o que une as pessoas, os atributos que as colocam sob um mesmo status de cidadãos, é uma criação. A comunidade, nesse sentido é imaginada a partir de laços que não são naturais ou estabelecidos a partir do instinto natural, mas postulados, baseados no interesse de congregar as pessoas de um determinado território, sob uma determinada bandeira.

Esses laços podem ser até mesmo ficcionalizados. Um exemplo é o caso dos descendentes de europeus dissidentes e sua pretensa ligação com figuras indígenas do povo nativo daquelas terras – mesmo inexistindo uma relação de integração com estes habitantes nativos – durante a luta pela independência nas Américas, com a única intenção de marcar a cisão entre a nova sociedade e o poder metropolitano. Isso aconteceu também no Brasil, quando pessoas envolvidas com o movimento de independência adotaram nomes indígenas para afirmar as novas identidades culturais e políticas que estavam sendo estabelecidas, como é o caso de Emiliano Mundurucu (MOREL, 2017, p. 208).

Isso não quer dizer que os atributos escolhidos no modelo nacional nunca correspondem à realidade. As características, biotipos e hábitos escolhidos podem ser comuns às pessoas daquela comunidade. Pode ser que esses traços sejam considerados ao estabelecê-la. Porém, há aqueles que podem ser deixados de lado. Há também questões políticas que podem influenciar na escolha desses predicados, como no exemplo citado acima. Assim, a partir da escolha dos elementos de integração da comunidade (incluídos aqui, por exemplo, território e língua, além de outros fatores culturais, étnicos e outros), com a afirmação e reafirmação desses elementos, cria-se um fator de identificação e aproximação entre as pessoas daquela comunidade,

congregando-as mesmo que, com relação a outros elementos, a diferença entre elas seja imensa. O encontro das pessoas dentro de uma comunidade é criado a partir do interesse. Nesse aspecto, percebe-se uma tentativa de homogeneização durante esse processo: ocorre principalmente um movimento de dedução em vez de indução, isto é, as premissas gerais, os atributos gerais da sociedade são estabelecidos e, após isso, os cidadãos se enquadrarão nessas premissas e atributos. Para Anderson:

Ela [a comunidade] é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. Era a essa imagem que Renan se referia quando escreveu, com seu jeito levemente irônico: “*Or l’essence d’une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses*” [Ora, a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas]. Gellner diz algo parecido quando decreta, com certa ferocidade, que “O nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele *inventa* nações onde elas não existem”. Mas o inconveniente dessa formulação é que Gellner está tão aflito para mostrar que o nacionalismo se mascara sob falsas aparências, que ele identifica “invenção” com “contrafação” e “falsidade”, e não com “imaginação” e “criação”. Assim, ele sugere, implicitamente, que existem comunidades “verdadeiras” que, num cotejo com as nações, se mostrariam melhores. (...) As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.
(ANDERSON, 2008, p. 32-33)

Seguindo a concepção de Anderson, todas as comunidades são imaginadas, variando apenas a maneira em que o são. Existem interesses que levam à escolha de um ou outro modelo. À época da formulação da obra de Anderson, como ele próprio cita, havia uma predominância do nacionalismo (que ainda não foi de todo abandonado) na autoidentificação das comunidades, isto é, as pessoas identificavam a si mesmas como integrantes de comunidades nacionais, como pertencentes a determinada nação. E cada nação era formada por um grupo de pessoas que se encontrava sob um mesmo regime político, um mesmo sistema de comunicação oficial (língua) e um mesmo território, e cada uma tinha a sua própria particularidade.

É importante pensarmos também que, apesar de haver relação entre as pessoas de determinada nação, cada uma delas possui características, desejos, habilidades e ambições diferentes. Assim, é necessário que a comunidade seja

eficaz em estabelecer seus atributos dentro de um espectro do que é comum a esses habitantes e cidadãos. Por isso, a comunidade normalmente se estabelece sobre elementos que remetem a uma origem ou ligação com raízes primordiais esquecidas, a costumes mais antigos que os próprios membros da sociedade em si. Esses elementos de origem são comumente os quesitos que atribuem autenticidade à comunidade. No entanto, apesar dessa pretensa ligação com termos originários que se perdem de vista, a comunidade é imaginada por indivíduos que têm os pés fincados no presente, e os termos originários que dão autenticidade a esta comunidade são definidos por eles.

Isso tem relação estreita com a memória. Joël Candau (2012, p.16) afirma que a memória, “ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada”, ou seja, a confecção da memória possui uma participação ativa dos possuidores dessa memória, seja em um nível individual seja em um nível coletivo. Recuperando a citação que Anderson faz de Renan disposta acima – “Ora, a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas” (*apud* ANDERSON, 2008, p.32) – percebemos que existe uma escolha nas lembranças e atributos que compõem a memória da comunidade. Ou seja, a identidade se vincula à memória, e a imaginação ou a postulação das comunidades passa pela escolha do que será lembrado e do que será esquecido.

É por isso que Benedict Anderson aponta que vários teóricos se debateram com o caráter paradoxal da existência das comunidades pelo fato de elas serem antigas e modernas ao mesmo tempo. São antigas no sentido de terem raízes em elementos do passado e modernas porque são os indivíduos que se unem sob aquela comunidade que definem a ligação entre a sociedade atual e as raízes originárias - definidas posteriormente, no momento de escolha dos indivíduos em se unir sob aquela nacionalidade (ANDERSON, 2008, p. 13).

Também para Zygmunt Bauman (2001) a formulação das comunidades tem base na projeção que os próprios membros possuem sobre aquela sociedade, projetando as realidades e escolhas prévias na sua formulação.

Na medida em que precisam ser defendidas para sobreviver e apelar para seus próprios membros para que assegurem essa sobrevivência com suas escolhas individuais e assumam responsabilidade individual

por essa sobrevivência – **todas as comunidades são postuladas: mais projetos que realidades, alguma coisa que vem depois e não antes da escolha individual.** A comunidade “tal como aparece nas pinturas comunitárias” poderia ser suficientemente tangível para ficar invisível e permitir o silêncio; mas os comunitários não pintam suas semelhanças, e muito menos as exibem. (BAUMAN, 2001, p. 212) (negrito meu, itálico do autor)

A afirmação reforça o processo de criação/imaginação da comunidade e chama atenção para outro ponto que citamos anteriormente: o da postulação dos atributos gerais que servem de parâmetro para o particular. Para ele “os comunitários não pintam suas semelhanças, e muito menos as exibem”. O que não quer dizer que as diferenças sejam aceitas, pelo contrário, apenas os atributos que se assemelham aos estabelecidos para a sociedade são enaltecidos.

Essa questão delinea o paradoxo existente entre a ideia de nação e a sociedade atual, a qual debate a valorização da individualidade e, consequentemente, a maior valorização das diferenças existentes entre os indivíduos. Na sociedade contemporânea passa a existir uma ênfase muito maior na autonomia da pessoa e na sua autodeterminação, com base em princípios de igualdade constituídos legalmente. O que podemos perceber é um anacronismo entre a situação fática e a idealização de nação como um movimento de limitação dos indivíduos pertencentes a ela. Mas, ainda que exista esse anacronismo entre a ideia de nação como uma formação estável e homogênea (a teoria de Anderson é do início da década de 80) e a atual formação pós-moderna das identidades nacionais que integram cada vez mais a individualidade e multiplicidade, mantermos em perspectiva a ideia de nação, sua composição, sua estruturação e o impacto que tem na formação dos indivíduos que ainda se digladiam com ela, especialmente nos casos em que a desidentificação é grande, é importante ao se tratar da análise identitária, como é o caso do nosso estudo.

Esse ponto é essencial para pensarmos nos aspectos existentes em *Je suis un écrivain japonais* (LAFERRIÈRE, 2008a). No momento em que o membro da embaixada, sr. Tanizaki, fala com o narrador da obra sobre quais pontos da cultura japonesa gostaria de expor, como vimos anteriormente - “*Je voulais diriger votre curiosité sur autre chose que les clichés sur le Japon. Vous n’êtes toujours enthousiasmé que par ce Japon millénaire avec lequel on nous rebat les*

oreilles. On a l'impression d'être connus uniquement pour ça..."²⁷ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.134) -, ele expressa que o *ser japonês* ultrapassa aquilo que é concebido como o atributo do *ser japonês* clichê, assim como expõe que há interesse em mostrar outras faces desse *ser japonês*. Em todo caso, mesmo com a vontade de ampliar o espectro do que é o *ser japonês*, ele ainda deseja passar uma mensagem de força: segundo o sr. Tanizaki, "*ce désir de puissance qui ne veut pas partir... Alors on simule la force, une force qu'on n'a plus...*"²⁸ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 132). Isto é, essa diferença ainda deve se acomodar em um certo limite da identificação nacional.

Reflete-se na fala da personagem a tentativa de imposição de aspectos que não corroboram com a realidade das pessoas que vivem no local, mas sim aspectos que denotam o desejo e o objetivo da nação. Também é visível que, a despeito da existência de conceitos que identificam a comunidade nacional Japão e os indivíduos que a compõem, estes também têm suas próprias concepções, que podem diferir dessa imagem identificatória da comunidade.

Sobre o tema, Giorgio Agamben (1996) no artigo "Políticas do Exílio", afirma que

A ficção aqui implícita é que o nascimento se converte imediatamente em nação, de modo que entre os dois termos não possa haver nenhuma diferença. Os direitos se atribuem ao homem (ou emanam dele) tão somente na medida em que este é o fundamento do conceito de cidadão, fundamento destinado a dissipar-se diretamente neste último (e mais: nunca terá que sair à luz enquanto tal). (AGAMBEN, 1996, p. 4)

E mais a frente:

Que os refugiados (cujo número nunca deixou de crescer durante o nosso século, até incluir hoje em dia uma parte não desprezível da humanidade) representam, no ordenamento do Estado-nação moderno, um elemento tão inquietante, é devido, sobretudo a que, ao romper-se a continuidade entre homem e cidadão, entre *nascimento* e *nacionalidade*, ele põem em crise a ficção originária da soberania moderna. (AGAMBEN, 1996, p. 5-6)

²⁷ Eu gostaria de dirigir a sua curiosidade sobre outras coisas além dos clichês sobre o Japão. Você não se entusiasma a não ser por esse Japão milenar com o qual nos encham os ouvidos. Temos a impressão de sermos conhecidos unicamente por isso...

²⁸ Esse desejo de poder que não quer partir... Então nós simulamos a força, uma força que não temos mais...

Agamben nos faz refletir sobre a construção da ligação imaginária entre o indivíduo e a nação que Anderson aborda, lembrando que seu caráter é exatamente este, a de um construto que, no final das contas, não deve esquecer ou ignorar a humanidade da pessoa para além da cidadania.

Outro aspecto importante ressaltado por Anderson (2008, p. 33) é que a nação tem uma limitação, pois, “(...) mesmo a maior delas (...) possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações”. Existem fronteiras que separam diferentes nações, uma linha imaginária que secciona modos de viver distintos e características distintas das comunidades, mesmo que não haja, na prática, diferenças gritantes entre o modo de viver de pessoas de um e de outro lado da linha divisória. Isso implica em uma grande importância do aspecto político da proposta de nação. Os conflitos identitários das obras que analisamos aqui acontecem nessa formatação de fronteiras, especialmente ao considerarmos os deslocamentos, as diásporas e o exílio.

Há uma cena interessante em *Je suis un écrivain japonais*, logo no início da obra, quando o narrador diz para o peixeiro o nome do livro que vai escrever, um peixeiro de origem grega, extremamente rígido em seu parâmetro de nacionalidade:

- Je suis un écrivain japonais.
- Son regard revient vers moi.
- Comment ça! Avez-vous changé de nationalité ?
- Non, c'est le titre de mon nouveau livre.
- Un coup d'oeil légèrement inquiet vers son assistant, ce jeune homme occupé à emballer les achats. Mon poissonnier ne regarde jamais directement la personne à qui il s'adresse.
- En avez-vous le droit ?
- D'écrire le livre ?
- Non, de dire que vous êtes japonais.
- Je ne sais pas.
- Avez-vous quand même l'intention de changer de nationalité ?
- Ah non... Je l'ai déjà fait une fois, ça suffit...
- Vous devriez vous renseigner là-dessus.
- Où ?
- Je ne sais pas, l'ambassade du Japon... Vous me voyez me lever un matin et lancer à mes clients durant la nuit je suis devenu un boucher polonais ?²⁹

²⁹ - Eu sou um escritor japonês. / Seu olhar se volta para mim. / - Como isso! Você mudou de nacionalidade? / - Não, é o título do meu novo livro. / Uma olhadela ligeiramente inquieta para seu assistente, o homem jovem ocupado em embalar os pacotes de compra. Meu peixeiro nunca olha diretamente à pessoa à qual ele fala. / - Você tem esse direito? / - De escrever o livro? / - Não, de dizer que você é japonês. / - Não sei. / - Você sequer tem a intenção de mudar de nacionalidade? / - Ah não... Já fiz isso uma vez e é suficiente... / - Você deveria se informar

- Je penserais plutôt à un poissonnier polonais, vu que vous êtes dans le poisson.
 - Surtout pas un poissonnier polonais, fait-il en se tournant déjà vers le prochain client.
- (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 16-17)

“Mas você tem o direito”? Laferrière sagazmente se apropria dos limites que são impostos pela ideia de nação e os utiliza para criar a atmosfera de embate entre as personagens. A própria palavra utilizada, direito (*droit*) remete a um ordenamento jurídico que define os limites de direitos e deveres de cidadãos. Ou seja, é basicamente uma referência a constituição de uma nação e a possibilidade de inserção da personagem nesse meio. Laferrière também é sagaz na construção do conflito, sublinhando as inquietações que surgem a partir da afirmação inicial do narrador, causando o desconforto e a indignação do peixeiro que expõe a visão tradicionalista de nação. Percebemos, por meio da construção que ele faz, a tentativa de imposição do tradicionalismo sobre a nova possibilidade. Não obstante, a ironia do texto está presente, o peixeiro relaciona a mudança da nacionalidade com a mudança de profissão e a resposta do narrador nos suscita a pensar que a profissão do peixeiro está evidente, mas a sua ligação com o nacional não, afinal, ambas as personagens estão fora de seu território natal. Ou seja, esse tradicionalismo se mostra descompassado da realidade fática.

O narrador, a partir da fala do peixeiro, afirma logo em seguida: “*un type qui donne son avis sur tout finit toujours par vous planter un aiguille d’inquiétude dans le crâne*”³⁰ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 17). Os conflitos identitários na obra somente se iniciam neste ponto, reverberando em diferentes situações que reforçam essa oposição entre a identidade do sujeito à identidade nacional. É possível até mesmo perceber um padrão de construção fractal de autossimilaridade com a reprodução desses posicionamentos também no nível local. É o caso da cena em que o narrador entra em um café desconhecido, pede o que comer e começa a ler Bashô, o que causa grave ansiedade na atendente:

sobre isso / - Onde? / - Não sei, na embaixada do Japão ... Você me vê levantar uma manhã e dizer aos meus clientes que durante a noite eu me transformei em um açougueiro polonês? / - Eu pensaria antes em um peixeiro polonês, já que você está no ramo de peixes. / - Muito menos um peixeiro polonês, diz ele já se virando para o próximo cliente.

³⁰ Um tipo que dá sua visão sobre tudo acaba sempre por plantar em você uma agulha de inquietude no crânio.

*“- Tu peux finir tes frites, mais après tu pars. / - Je ne savais pas que c’était un club privé. / J’accepte qui je veux... Tu perturbes la clientèle...”*³¹ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.63). A construção cria uma cena de “exílio” local, criando uma autossimilaridade entre o nível local e o macro e, com isso, uma matriz transversal de significação que se forma a partir dessa abordagem em espiral das questões comunitárias.

A composição do romance de Laferrière se baseia em duas linhas, as falas entre narrador e outras personagens e percepções do narrador, para criar a atmosfera de embate identitário. Os momentos de fala entre as personagens normalmente marcam situações de embate ideológico que garantem a existência dos conflitos que dão continuidade ao enredo, possibilitando que o narrador possa conjecturar sobre questões como a do exemplo do peixeiro. Neste exemplo específico que acontece na parte inicial da obra, as falas produzem conflitos que levam à reflexão sobre as amarras existentes no quesito nacionalidade, quanto aos limites entre a identificação própria e a identificação do outro e sobre o quanto este ato de ligação com uma nacionalidade é político, muito mais que essencial ou natural, alinhando-se com o posicionamento exposto por Anderson.

Essa composição termina por nos fazer perceber o quão arraigadas estão as fronteiras da identidade nacional, quão profundas são as valas ideológicas que impedem a transposição de um lado a outro. Laferrière usa essa concepção para criar a atmosfera de indagação sobre a questão do nacional. É interessante notar que ambos os envolvidos na conversa vivem em um lugar diferente de onde nasceram, mas, ainda assim, carregam raízes ou estigmas que os ligam a esses territórios. Mais à frente no romance, o narrador chega a conjecturar se é pertinente a defesa da nacionalidade quando a distância do local de origem é duradoura, quando a origem já não faz mais parte do cotidiano.

No caso das percepções e pensamentos do narrador, elas questionam alguns posicionamentos sociais que são aceitos comumente, mas que precisam ser repensados. Esses questionamentos dialogam com as posições das demais personagens, construindo uma composição que considera essas variantes de pensamento. Da parte do narrador, podemos recuperar a passagem que se

³¹ - Você pode terminar suas fritas, mas depois você vai. / - Eu não sabia que era um clube privado. / - Eu aceito que eu quero... Você está perturbando a clientela...

passa entre este e o coreano que ele vê se exercitando no parque e dialoga com a passagem do peixeiro, colocando um novo ponto de vista sobre o tema. O narrador, antes de interagir com ele se indaga:

Je connais pourtant ce type qui traîne souvent près du square Saint-Louis. Je ne sais pas trop d'où il vient. L'Asie est si vaste. Lui, le sait-il aujourd'hui? Quand quelqu'un n'est pas retourné chez lui depuis si longtemps, son origine perd de la pertinence. À quoi sert d'être d'un pays dont vous ne parlez même plus la langue?³²
(LAFERRIÈRE, 2008a, p. 20)

Apesar do aparente exagero sobre o esquecimento da língua, a perscrutação do narrador sobre a ligação que ainda existe entre o indivíduo e a origem, após o afastamento por um tempo demasiado longo, é capaz de gerar a reflexão sobre o possível distanciamento entre os aspectos de identificação do indivíduo e os da nação. Até que ponto se mantém válida a ligação com o nacional, já que a cultura desse indivíduo e seus hábitos e ações muito provavelmente já estão diferentes da vida do lugar de origem, e muito provavelmente possuem grande relação com o lugar de atual morada? Isso não significa que haja um corte total do indivíduo com a nação de origem, mas que a relação com essa nação mudou.

Para nos ajudar a entender essas questões levantadas na obra, quem pode nos dar uma resposta é Ottmar Ette (2018), que em *EscreverEntreMundos* considera a existência de um movimento que coloca o indivíduo entre o movimento de origem e o de chegada, em um momento de devir e não pertencimento. Evidentemente, os laços afetivos estão sendo considerados nessa discussão. Para Ette, a literatura entre mundos é uma literatura sem morada fixa, ou seja, ela não possui uma filiação, não possui uma vinculação com um local, seja qual for. Pelo contrário, encontra-se nesse meio termo, entre um ir e um permanecer. Isto é, o lugar de origem não se perde de vista, não obstante, o distanciamento continua aumentando. Para exemplificar essa passagem Ette cita o anjo da história de Benjamin (ETTE, 2018, p.37-38) que permanece voltado ao passado, mas é levado irresistivelmente, cada vez mais

³² No entanto, eu conheço este tipo que normalmente se exercita próximo à praça Saint-Louis. Não sei muito bem de onde ele vem. A Ásia é vasta demais. Mas e ele, sabe hoje em dia? Quando alguém não retorna ao seu local de origem depois de tanto tempo, sua origem perde pertinência. De que serve ser de um país cuja língua você nem fala mais?

longe, para o futuro. O anjo está no movimento, entre mundos, onde não se identifica com o futuro, mas também não pode retornar ao passado. O sujeito do texto de Laferrière na passagem que acabamos de citar, é esse sujeito que ainda volta o olhar ao passado, mas se move em direção ao futuro, sendo levado pelas condições da vida, ao final não se encontrando nem no local de origem nem no de destino.

A construção que Laferrière (2007) utiliza em *Pays sans chapeau* pode nos dar uma direção sobre a sensação do movimento do indivíduo entre mundos. No romance ele indica diversas vezes a diferença sentida entre o narrador e a terra de origem após ter vivido por longos anos em um outro país. Em entrevista para Irene da Paula, Dany Laferrière afirma que "*dans le retour, dans Pays sans Chapeau, le narrateur n'essaie pas de dissimuler qu'il est différent des gens et en même temps il ne cherche pas ses racines non plus, il regarde, des fois il repère des choses, il questionne, mais c'est tout doux, on a changé, j'ai changé, ils ont changé, nous avos changé*"³³ (LAFERRIÈRE, 2008b, p. 309).

O que fica aparente por meio das obras, uma vez que o ambiente é verossímil, é a naturalidade dessa característica humana de modificação ao longo do tempo. No entanto, ao pensar novamente sobre os aspectos da imaginação da comunidade, da criação do conceito de nação, é preciso refletir sobre a heterogeneidade das pessoas em contraposição à homogeneidade do conceito. Com isso em mente, podemos conjecturar que a não identificação entre o sujeito e a nação pode ocorrer não apenas por causa da distância entre o indivíduo e o ponto de origem, mas pode também acontecer no seio da nação a partir da diferença de concepções morais entre esta e o indivíduo. Para Bauman (2001, p.211)

(...) os arreios com os quais as coletividades atam seus membros a uma história conjunta, ao costume, linguagem e escola, ficam mais esgarçados a cada ano que passa. No estágio líquido da modernidade, só são fornecidos arreios com zíper, e o argumento para sua venda é a facilidade com que podem ser usados pela manhã e despidos à noite (ou vice-versa).

³³ No retorno, em *Pays sans Chapeau*, o narrador não tenta dissimular que ele está diferente das pessoas e, ao mesmo tempo, ele também não procura suas raízes, ele olha, às vezes repara nas coisas, ele questiona, mas isso tudo é suave, as pessoas mudam, eu mudei, eles mudaram, nós mudamos.

As imagens metafóricas de Bauman retratam a situação de desfazimento que as amarras nacionais estão sofrendo com a efemeridade cada vez mais acentuada dos rótulos de identificação dos sujeitos. As pessoas, seguindo a metáfora da liquidez proposta por Bauman, se moldam às novas tendências com uma velocidade altíssima, abandonando com a mesma velocidade as concepções com as quais se identificavam. A partir do momento em que novas possibilidades de atributos morais, estéticos, sociais, culturais, tecnológicos vão surgindo, os indivíduos também abandonam os antigos moldes já obsoletos. O mesmo acontece com o rótulo de nacional, que passa a ser limitado em face da crescente heterogeneidade de características das pessoas. O sujeito heterogêneo e singular se sente cada vez mais livre para abandonar o nacionalismo. Isso faz com que entrelugares dentro de uma mesma nação sejam criados.

Esse é um dos grandes problemas da concepção do nacionalismo, pois propõe divisões estanques que não consideram as particularidades das pessoas que compõem aquela nação, não considera o “homem dos direitos”. Em suma, a identidade é imposta ao indivíduo a partir das características utilizadas na postulação da comunidade, como características físicas, morais ou culturais. O caráter do nacionalismo é, nesse sentido, contrário a uma manifestação plural das características individuais dos cidadãos, tendendo a uma homogeneização. Evidentemente, não podemos desconsiderar a relevância (especialmente política) que o estatuto do nacional possui dentro da relação dentro de um país e globalmente, mas é preciso também considerar a multiplicidade de identidades, bem como a sua “liquidez” nos termos de Bauman, o que mostra uma instabilidade dentro do limite do nacional.

Outra discussão importante que advém do nacionalismo são os movimentos sociais que mencionamos na introdução. Eles tentam reescrever os limites do nacional, redefinir suas características. Esses movimentos se acercam de um nacionalismo que é voltado para redefinição de limites, de maneira que outras concepções passem a ser adotadas. É o caso da Negritude, com a tentativa de recapitulação de memórias originárias da África. De qualquer maneira, é preciso notar que este tipo de movimento ainda se inscreve dentro de um panorama nacional que, muitas vezes, desconsiderará a pluralidade total de identidades dos seus habitantes.

Partha Chatterjee (2004), em *Colonialismo, modernidade e política*, chama a atenção para o movimento de recomposição da cultura externa e sua transformação ao entrar em contato com a cultura indiana. Uma cultura que está em constante mutação, como afirma o autor.

Não me refiro aqui à alegada paixão dos jovens indianos por roupas de marca e música pop, que muitos sentem estar ameaçando a nossa tradição nacional. Minha compreensão da história do encontro colonial nos últimos dois séculos me leva a crer que, se houver a importação de uma cultura coca-cola para este país, ela rapidamente irá adquirir um caráter distintivamente indiano e se mesclar imperceptivelmente à entidade em constante mutação chamada tradição indiana.
(CHATTERJEE, 2004, p.40)

O que percebemos é que os delineamentos do nacional ainda estão fortemente arraigados nessa sociedade, ainda que haja a inserção de elementos externos que, inevitavelmente, entrarão naquela sociedade. O nacionalismo ainda se mostra, nesse sentido, uma amarra forte que, se não é capaz de rejeitar o externo, o absorve, assimila e modifica para ficar em conformidade com seus padrões.

Laclau, citado por Raul Antelo (2005) em *Los confines como reconfiguración de las fronteras*, identifica o nacionalismo também como um fator recorrente nas manifestações políticas, podendo servir tanto a um lado quanto a outro. Ele afirma que, “(...) *si el nacionalismo del país central es expresión del terrorismo del gran capital monopolista, el nacionalismo de un país dependiente es progresista y revolucionario, pero sólo en la medida en que sea auténticamente popular y confunda su destino con el de las masas*”³⁴. (apud ANTELO, 2005, p. 35). Ou seja, o caráter nacional ainda permanece, mesmo que seja na tentativa de revolucionar a sociedade, rechaçando os elementos de dominação, mesmo que haja a perspectiva de reestruturação da sociedade para uma forma de governo mais democrática.

No caso das teorias pós-coloniais e da negritude, por exemplo, existe um movimento intencional de recriação da memória, reafirmando os elementos que consideram positivos em detrimento dos elementos negativos provenientes do dominador. Utilizam os rastros e as cicatrizes da subjugação ocorrida durante

³⁴ Se o nacionalismo do país central é expressão do terrorismo do grande capital monopolista, o nacionalismo de um país dependente é progressista e revolucionário, mas apenas na medida em que seja autenticamente popular e confunda seu destino com o das massas.

o período colonial, e que ainda marcam a identidade coletiva, para renovar os aspectos de nacionalidade.

Um outro ponto relevante na formulação da comunidade apontado por Anderson (2008) é a importância dada à língua, que assume caráter (quase) religioso no estabelecimento da comunidade, quase transcendental. Isso por se tratar de um elemento que se estabelece com anterioridade em relação à formação da comunidade e não possui demarcações fixas sobre o seu surgimento. Isto é, não se sabe afirmar qual é a data de início ou aparecimento da língua com precisão, portanto, parece que ela sempre esteve ali, por isso adquire uma qualidade de quase sacralidade, reforçando a comunhão entre as pessoas de uma comunidade. Ela se distancia da cientificidade linguística sobre a arbitrariedade do signo, adquirindo um caráter ontológico.

A linguagem tem papel preponderante na identificação coletiva de uma comunidade. Sobre isso, partindo da perspectiva de arbitrariedade do signo e de seus sistemas, assim como da modificação das línguas, não há uma ligação imediata às questões biológicas dos habitantes de determinado local. A língua tem, nesse sentido, caráter social e cultural. Assim, apesar de ser um dos elementos tomados como originais, ela ainda continua sendo um construto vivo e cambiante. Mas a consciência acerca da relevância da língua no processo de estabelecimento da sociedade nos permite perceber os reflexos da produção de textos e das próprias teorias de libertação na língua do colonizador, isto é, da manutenção da vinculação com o aparato linguístico do dominador. É o caso de Édouard Glissant (2002), abordado adiante, que apresenta sua teoria sobre a *crioulização* (o método de interação harmoniosa entre diferentes culturas em analogia ao desenvolvimento da língua crioula) não em crioulo, mas em francês. Esse fato que se repete com outros pensadores antilhanos chamará a atenção de escritores como Patrick Chamoiseau, Jean Barnabé e Raphaël Confiant que serão impelidos a escrever o Elogio da Crioulidade (*Éloge de la Créolité*) defendendo a adoção das características crioulas, inclusive a língua.

Essa importância dada a linguagem também está aparente em *Je suis un écrivain Japonais* que, ao introduzir o tema da língua, a apresenta como mais uma barreira nos limites da nacionalidade. Para o narrador da obra, a linguagem não familiar é mais um vão a ultrapassar no seu devir. Vale ressaltar que ele não se limita à linguagem falada:

L'Anglais a déjà tenté de conquérir le monde avec son flegme et son parapluie. Le Japonais, son large sourire et un appareil photo. Le Louvre fait recette avec le sourire de Mona Lisa. Personne ne rit en Occident. Le sourire c'est le pouvoir. Le rire souligne la défaite du Nègre. Je passe des journées entières à apprendre le sourire japonais. Un sourire détaché du visage.³⁵
(LAFERRIERE, 2008a, p. 65-66)

O narrador demarca diversas vezes a sua falta de proficiência na língua japonesa, o que, tendo em vista a concepção de Anderson (2008) de que a língua é um dos aspectos importantes do estabelecimento da nação, afasta-o dessa nacionalidade. É interessante pensar também sobre a escolha de Laferrière sobre essa nacionalidade específica, já que aparentemente existe um abismo gigantesco entre as culturas ocidentais e orientais, o que é reforçado pela grande diferença entre as línguas (a língua japonesa possui dois silabários, hiragana e katakana, além dos ideogramas, os kanjis). Por que então adotar um tal desejo de se tornar um escritor japonês quando há esse abismo a ser transposto? Como ser um escritor japonês sem escrever (ele afirma ser um escritor japonês) na língua japonesa? A resposta são os sentimentos, que o narrador afirma querer retratar com sua máquina de escrever.

Com essas questões em mente, ao analisarmos *Je suis un écrivain Japonais*, percebemos que se opera uma desarticulação dos elementos que constroem a base do nacionalismo, e consequentemente, da identidade nacional. Elementos de origem e autenticação dessa identidade que não existem no narrador, como a memória coletiva e os mitos, a origem e um território comuns, a língua comum que solidifica as relações entre as pessoas daquela comunidade. Nenhum desses fatores existe na personagem principal, sendo necessária a criação desses elementos por ele.

A proposta de tornar-se um escritor japonês, como o narrador afirma no início da obra: "*C'est mon cas. Je dois me rentrer dans la tête: je suis un écrivain japonais*"³⁶ (LAFERRIERE, 2008a, p.19), é na verdade um processo de redefinição, um devir. Nesse processo ele coloca em xeque e problematiza a

³⁵ O inglês já tentou conquistar o mundo com sua fleuma e seu guarda-chuva. O japonês, seu grande sorriso e sua câmera fotográfica. O Louvre faz receita com o sorriso de Mona Lisa. Ninguém ri no ocidente. O sorriso é o poder. O riso ressalta a derrota do Negro. Eu passo dias inteiros a aprender o sorriso japonês. Um sorriso destacado do rosto.

³⁶ É o meu caso. Eu devo colocar em minha cabeça: eu sou um escritor japonês.

imposição dos atributos culturais ao contrapor o sujeito a esses atributos, considerando a possibilidade de reformulação do ser para identificar-se com uma cultura diferente. Mas isso acaba por reverberar no sentido oposto, numa necessidade de redefinição dos atributos e não especificamente do sujeito, pois, uma vez que, para Laferrière, o ponto preponderante é a existência da relação que se estabelece por meio das situações e dos sentimentos, e uma vez que os sentimentos possuem repercussão em qualquer lugar do mundo, não é mais o atributo preestabelecido, não é mais o lugar que importa, é o sentimento. Essa proposta se aproxima também do manifesto assinado pelo autor e outros escritores de uma *littérature-monde en français* (2007) que propõe uma permeação da literatura no mundo como algo além das fronteiras nacionais ou linguísticas. “*Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit*”³⁷ (*ibid.*, 2007).

Fica evidente a problematização da identidade individual e coletiva na obra *Je suis un écrivain Japonais*, a partir da dissolução dos elementos de criação da comunidade. Essa problematização é pertinente aos aspectos da atualidade (pós-modernos como alguns autores definirão o período). Ela remete à existência de uma sociedade global, fortemente inter-relacionada, cujas trocas transversais permitem um desenvolvimento múltiplo do indivíduo. Isto é, o indivíduo já não é delimitado pelos limites impostos pela nacionalidade, que, como Bauman afirmou, se esgarçam mais a cada dia, de forma que o sujeito é atravessado por experiência múltiplas, de vários lugares diferentes e, inevitavelmente, se identifica com essas experiências, independentemente do local de proveniência. O que transparece pela obra é a necessidade de encarar o sujeito como indivíduo e não como cidadão, especialmente em mundo transpassado por pacotes culturais de todos os cantos do mundo. O narrador de Laferrière não é o japonês, em essência, ele é o sujeito transversal, entre mundos, que se molda nas experiências. Isso fica muito claro na maneira com a qual esse narrador personagem atua dentro da narrativa, criando as

³⁷ O centro relegado no meio de outros centros, é à formação de uma constelação que nós assistimos, onde a língua liberada de seu pacto exclusivo com a nação, livre doravante de todo poder que não seja a poesia e o imaginário, não terá fronteiras a não ser as do espírito.

oportunidades do ser japonês na experiência mundana com a banda de Midori, o que leva a diversas outras reviravoltas. O que importa, portanto, é o mundo experiencial, é o sujeito que se move, e não o molde estanque.

A seguir nos deteremos um pouco sobre os aspectos dos movimentos pós-coloniais e da negritude, de maneira a compreender algumas das teorias importantes que tem impacto no desenvolvimento dos países outrora colonizados e que também tem relação direta com o nacionalismo e com as construções culturais que advém da relação entre os colonizadores e os colonizados, criando um espectro cultural amalgamado que ensejará a reflexão de diversos pensadores sobre esse método de configuração das características existenciais. Esses assuntos também nos permitirão nos aproximar de alguns aspectos que aparecem nas obras de Dany Laferrière.

3 PÓS-COLONIALISMO: A COMUNIDADE PÓS DOMINAÇÃO?

Atualmente, temos maior compreensão sobre o processo de dominação colonial, suas características e seus resultados, inclusive os que persistem até hoje. Muito disso é fruto das teorias pós-coloniais, isto é, teorias voltadas para a análise dos processos de dominação, visando sobretudo a recuperação cultural e social dos povos dominados, assim como uma possível remediação de consequências que o colonialismo provocou. Para Bonnici (2006, p.23), dentro desse contexto de recuperação, o pós-colonialismo é a “práxis social, política, econômica e cultural objetivando a resposta e a resistência ao colonialismo, tomado no sentido mais abrangente possível”. As teorias pós-coloniais, nessa monta, partem do princípio de existência de disparidades de poder entre nações ocasionadas mais especificamente por processos de dominação ocorridos na época colonial, mas que não se findaram com a independência das nações outrora colonizadas. Essas relações de poder ainda continuam a existir por meio de outros mecanismos (vimos que as relações do Haiti pós independência ainda se mantiveram em virtude da necessidade de continuar relações comerciais exteriores, mesmo que essas relações pudessem não ser vantajosas por vezes). Essas práticas geram mazelas sociais que atingem a população que vive nesses locais, o que gera a insatisfação e, por conseguinte, ações para mitigar a continuação dessa relação de subordinação e de dependência.

Ressaltamos aqui o aspecto econômico que influencia fortemente essa dependência, mas sem jamais perder os outros campos de vista. Segundo Bonnici (1998, p. 10), uma das preocupações da crítica pós-colonial, após sua sistematização nos anos 70, é “(...) o reconhecimento das distorções produzidas pelo imperialismo e ainda mantidas pelo sistema capitalista atual”. É a partir dessa perspectiva que a “crítica pós-colonialista é enfocada, no contexto atual, como uma abordagem alternativa para compreender o imperialismo e suas influências, como um fenômeno mundial e, em menor grau, como um fenômeno localizado” (BONNICI, 1998, p.9).

Por isso, reconhecer os modelos de dominação utilizados no sistema imperialista e no sistema capitalista podem oferecer informações importantes para a compreensão das demais relações construídas e perpetuadas no seio desses sistemas. Reconhecer-se, por exemplo, que as condições de vida de boa

parte da população são uma continuação das condições sociais geradas pela exploração colonial imperialista – que não investia em estrutura social ou econômica de desenvolvimento local, fazendo com que a produção econômica se mantivesse baseada em atividades hoje identificadas como setor primário (agricultura, pecuária e extrativismo), as quais continuaram a ser predominantes após a independência, dentro de um novo sistema que perpetuava a dependência anterior – é um passo importante para que, a partir daí, sejam reconhecidas as estruturas de base desse modelo de dominação.

Um desses modelos, que é especialmente importante por seu vínculo com o próximo assunto a ser abordado, é a escravidão, uma estrutura que, primeiramente, tece diferenciações entre os seres dividindo-os entre pessoas com direito à liberdade e pessoas sem direito a ela. A escravidão é um modelo que contradiz pressupostos expostos na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789, que elenca a liberdade como um direito natural (se baseando em jusnaturalistas como Hobbes e Rousseau), e na declaração de independência estadunidense, baseada também nos ideais iluministas e igualdade, liberdade e fraternidade, e que prevê a liberdade para o povo e seus descendentes. Logicamente, é necessário reconhecer que os sistemas de governo que surgiram supostamente baseados nesses pressupostos não respeitaram, na prática, a igualdade entre todas e todos, como é o caso da própria França ou dos Estados Unidos da América. O desrespeito a essas premissas nos faz perceber, primeiramente que havia limitações nos direitos, garantindo-os para os cidadãos apenas: ou seja, nem todos os homens eram cidadãos nem todas as pessoas faziam parte da nação. Os escravos certamente não eram cidadãos nem parte da nação. De fato, o escravo era um bem. O *Code Noir* (Código Negro), um édito do Rei Luís XIV de 1685, definia diversos estatutos jurídicos para o tratamento e punição dos escravos, entendam-se estes como os negros cativos, como pode se inferir a partir do título do édito. Em seu artigo XLIV ele ressalta o estatuto do escravo: “*Déclarons les esclaves être meubles* (...)”³⁸, ou seja, o escravo era definido como um bem, assemelhando-se ao

³⁸ “Declaremos os escravos bens móveis”. Os animais, conforme Woitié e Duportail (2013) indicam em seu artigo, são *biens meubles*, isto é, bens móveis, conforme o Código Civil francês. Os animais são caracterizados da mesma maneira no Código Civil Brasileiro, designando os

animal utilizado nas lavouras, apenas necessário para a produção. O escravo estava muito aquém dos limites da cidadania.

O Haiti, país de nascimento de Dany Laferrière, recebeu inúmeros escravos no processo de colonização e teve seu processo de independência liderado por eles e seus descendentes, por escravos e ex-escravos. Assim, o país possui contextos históricos importantes para o desenvolvimento das teorias pós-coloniais que podem auxiliar na compreensão das características que afetam os demais países que conviveram com e foram alvo do mesmo sistema.

Seu próprio processo de independência, como vimos anteriormente, (à época chamando-se São Domingos), em 1804, durante a Revolução Haitiana (1791-1825) – o primeiro da América Latina (implementado logo após a independência nos Estados Unidos da América) e o primeiro a ser implementado por escravos e ex-escravos, isto é, por quem estava, de fato, sob a égide da escravidão –, é exemplificador das características de dominação que imperavam na América, o que levou a levantes sociais pela libertação. Segundo C.R. James (*apud* MOREL, 2017, p. 86) foi a revolução Haitiana que levou a Revolução Francesa a universalizar e efetivar a defesa dos direitos do homem e do cidadão, pois, em 1794, quando é abolida a escravidão nas colônias da França revolucionária, ela já não existia em São Domingos (que já havia se insurgido em 1791). Ainda assim, mesmo com o envolvimento massivo dos escravos na Revolução Haitiana, é preponderante pensarmos que as principais figuras à frente do processo de independência, como cita Marco Morel (2017), não eram simples escravos libertos, mas pessoas que, por diversos motivos, acabaram integrando tropas de libertação em exércitos da própria metrópole (França) ou outros países estrangeiros (como Estados Unidos), angariando também conhecimentos sobre as estratégias comumente utilizadas nas lutas armadas e criando conexões que permitiram alianças importantes durante a Revolução Haitiana.

Esta trajetória da história haitiana é elucidativa dos mecanismos de dominação colonial, dos processos de independência e das teorias iluministas

animais também como bens móveis. Por esse motivo foi escolhida a presente tradução do termo *meuble* = *móvel*.

Woitié e Duportail indicam também a existência de uma petição à época de seu artigo para modificar a concepção dos animais para seres sensíveis, no modelo adotado pelo código rural francês de 1976, abandonando o estatuto de “móvel”.

que se desenvolviam à época, e que tiveram papel fundamental no processo de independência do país.

Mas, para além do registro positivo de influência revolucionária, há aspectos internos e externos (relacionados também à dominação colonial e neocolonial, escravidão e processo de independência) que levaram o Haiti, primeiro país a ser independente, a continuar a ser “colonizado” economicamente até os dias atuais, não tendo assumido posições de maior autonomia no contexto internacional. Eurídice Figueiredo (2006, p.372) comenta que

Em 2004, ano em que o Haiti comemorava o bicentenário de sua gloriosa independência, na qual antigos escravos negros venceram as tropas de Napoleão, fazendo ao mesmo tempo a abolição da escravidão e a proclamação da independência, ele aparecia nas manchetes de jornais como o cenário de um espetáculo deprimente, tendo de aceitar mais uma vez a intervenção da França, antiga metrópole, e dos Estados Unidos, que já ocuparam o país por mais de 20 anos (1915-1934).

Isso significa que, apesar da ação revolucionária de extinção da escravidão e de independência, os problemas relacionados à dependência colonial não se resolveram, e o fato de os novos dirigentes não revolucionarem o modo de governar o país, utilizando os mesmos modelos oriundos do antigo dominador, corroborou para a continuação da existência desses problemas. Figueiredo (2006, p.375) ressalta a utilização do modelo francês, o único conhecido, e da tirania que assolava tais dirigentes, que assumiam a própria vontade como vontade da nação. Marco Morel (2017, p.130) reforça a replicação dos modelos utilizados pelos colonizadores:

Temos aí, em rápido esquema de resumo dos textos constitucionais, uma chave para compreender a sociedade haitiana pós-revolucionária: superada a condição colonial e o sistema de trabalho escravo, permanecia, porém, o predomínio da agricultura e engendrava-se uma ordem social autoritária, hierarquizada, violenta e desigual, com marcas de permanência da escravidão e da grande propriedade, num regime de trabalho transformado e que não poderia ser enquadrado como escravista, embora colocasse em prática formas de controle e sujeição sobre os “cultivadores” (trabalhadores rurais), numa situação de pobreza e miséria. Havia, pois, contradições e dominações internas no perfil da nova nação (a segunda a se proclamar como tal, nas Américas). O “Estado negro”, se assim é possível chamar, que dava seus primeiros passos num contexto de incertezas e destruição da ordem até então vigente, pautava-se por recortes do tipo racial contra os “brancos”, ao mesmo tempo em que se regularizava nos padrões

culturais da civilização ocidental e acabaria inserido (após embates e tentativas de resistência) numa posição subalterna na ordem capitalista internacional. Foi o fim da Revolução do Haiti, que continuava vitoriosa nas memórias da nação haitiana, apropriada e transformada com perspectivas diferentes por seus dirigentes como por seus opositores e por grande parte da população.

Sendo a escravidão o principal modelo estrutural utilizado nas colônias, seria esperado que o movimento de extinção dessa estrutura econômica e social, especialmente associado à assunção política do país a partir da independência, levasse à criação de uma nova estrutura que seria mais equitativa, ou, ao menos, tomasse rumos para sê-la. Em suma, os problemas econômicos e sociais e, em especial, a liberdade estrutural que poderia possibilitar o desenvolvimento da igualdade nesses campos não é alcançada. Emprestando as palavras de Lima Barreto (2012, p. 12-13) em *Maio*, sobre a liberdade anos após a após a abolição da escravidão: “(...) um colega meu, depois de um castigo, me disse: (...) Não somos todos livres? Mas como ainda estamos longe de ser livres! Como ainda nos enleamos nas teias dos preceitos, das regras e das leis!”.

Realmente a liberdade estaria longe de ser alcançada, em todos os planos, econômico, social, cultural ou moral, tanto que as discussões sobre o tema são ainda necessárias. Passado o tempo em que esse tipo de dominação era amplamente aceito, a subjugação, a escravidão e a exploração direta são substituídas por uma nova modalidade de dominação baseada na dependência econômica. Ainda persiste o domínio em todos esses aspectos por parte das metrópoles, e agora não apenas da metrópole dominadora, especificamente, mas também de todos os expoentes econômicos globais. Reconhecer esse processo é importante porque, como cita Hall (2006, p. 97), mesmo o Marxismo compreende o capital como força modeladora da sociedade contemporânea.

O pós-colonialismo se ergue em contraposição a narrativas imperialistas, a exemplo dos posicionamentos do governo português sobre a colonização em Guiné Bissau e Cabo Verde. Seus representantes afirmaram, à época da independência desses países, que a colonização e dominação no local haviam sido importantes para levar a civilização aos povos que viviam neles, que não poderiam tê-la alcançado sem o “auxílio” da metrópole. Isso, segundo os representantes, teria levado os habitantes a evoluir e se tornarem capazes e aptos, no momento da independência, a governar a si mesmos. Esse

posicionamento, que tenta ofuscar o valor dessas sociedades, é denunciado por Amílcar Cabral, como cita Patrícia Villen (2013) em seu livro sobre o autor. As literaturas pós-coloniais são atravessadas por esses contextos e são capazes de retratar, por meio de seus enredos, aspectos do local ou do povo que colocam em xeque esse tipo de afirmação imperialista.

No espectro de todas as práxis de combate ao colonialismo e seus efeitos, as teorias pós-coloniais podem assumir diferentes focos, recaindo geralmente sobre aspectos sociais, econômicos e culturais. Elas podem também adotar variados meios de expressão de seus ideais, a literatura sendo um exemplo. A literatura possui a capacidade de apresentar cenas que retratam as sociedades pós-coloniais e suas mazelas, contrapondo os contextos de marginalidade e centralidade e ressaltando os resultados provocados pela dominação contínua.

Esses temas são abordados, em especial, em obras originárias de autores dos países colonizados (como *Une saison au congo*, de Aimé Césaire) - mas também em obras de outros escritores (como *Coração das trevas*, de Joseph Conrad) -, que têm como pano de fundo das narrativas esse contexto marcado pela dominação a nível cultural, social e econômico, evidenciando a estrutura social estratificada e elitista, que privilegia os dirigentes (colonizadores e seus descendentes).

Algumas obras de Dany Laferrière, como é o caso de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, *Vers le sud* e *Pays sans chapeau*, são exemplos de como esse panorama de dominação colonial e seus reflexos preenchem o ambiente da narrativa, permitindo ao leitor reavaliar a situação do ambiente colonial a partir de uma outra ótica, a do colonizado.

Vers le sud (LAFERRIÈRE, 2006), por exemplo, retrata o Haiti e o ambiente caribenho como num *tableau naïf*, reforçando a natureza, a simplicidade e a intensidade das relações. Essas características exercem uma atração incontrolável nos estrangeiros, de maneira que não conseguem se desvencilhar da necessidade de estar no Haiti, mudando-se para lá ou retornando regularmente. O contraponto da obra, no que diz respeito ao colonialismo, é a mudança de foco, tirando-o do Norte, o ponto mais procurado por seu desenvolvimento econômico e poder internacional, e colocando-o no Sul, o local de pobreza, dominação e baixo desenvolvimento. Logicamente, o cenário

é retratado com as suas mazelas, que são evidentes nos textos, mas também com suas belezas, capacidades e sua vivacidade. Ou seja, há uma mudança de perspectiva que vislumbra a possibilidade de existência do outro em seus próprios moldes, e não como uma tentativa frustrada de alcançar o modelo padrão.

Essa relação entre Norte e Sul chama a atenção também para um outro aspecto que não se pode perder de vista nas teorias pós-coloniais: a abrangência global da relação estabelecida dentro do contexto imperialista. Essa relação altamente desequilibrada possui reflexos no desenvolvimento social, econômico e cultural dos povos.

Hall compreende o desenvolvimento da globalização como potencializador das relações, tornando-as muito mais rápidas e com maior capacidade de disseminação espacial: “Essas novas características temporais e espaciais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais” (HALL, 2006, p. 68). Isso é especialmente importante no contexto de nosso estudo, pois, para além da influência cultural gerada pela relação entre metrópole e colônia, possuímos atualmente um trânsito de informações muito maior entre os países, tornando muito mais complexas as trocas e relações que se desenham em âmbito global. Como vimos no parágrafo anterior, qualquer situação relevante em um contexto global gera reações em outros países. Isso reforça o poder das relações econômicas do imperialismo e do capitalismo, como já indicamos anteriormente.

Devemos manter essa complexidade de relações em mente ao pensar sobre a obra que será nosso principal objeto de estudo, *Je suis un écrivain japonais*, pois, como o próprio título do romance nos indica, a relação entre diferentes culturas a nível global é um dos aspectos mais relevantes no enredo da obra. Seguindo o espectro do pós-colonialismo e da dominação, um elemento importante na obra é a tentativa de imposição de uma cultura por parte do representante da embaixada japonesa, sr. Tanizaki, que tenta reiteradamente mostrar certos elementos da cultura japonesa que considera ser aqueles que deveriam ser reproduzidos:

– Je voulais diriger votre curiosité sur autre chose que les clichés sur le Japon. Vous n’êtes toujours enthousiasmé que par ce Japon millénaire avec lequel on nous rebat les oreilles. On a l’impression

d'être connus uniquement pour ça.... On aimerait bien que les artistes occidentaux soient intéressés par le Japon d'aujourd'hui et non uniquement par les geishas et les cerisiers... Les jeunes Japonais ne s'intéressent pas à Basho, vous savez...³⁹
(LAFERRIÈRE, 2008a, p.134)

Os dois pontos que sobressaem nessa citação são, primeiro, a tentativa de imposição de um ponto de vista sobre o Japão e, segundo, a existência de mais camadas culturais do que normalmente são conhecidas (a não ser por quem está inserido na cultura) e que ultrapassam os clichês. Nesse segundo ponto, fica evidente que há mais camadas culturais que se entrelaçam e se fazem presentes ao mesmo tempo, levando-nos a tomar consciência de quanto uma cultura percebida pelo outro é limitada ao que se enxerga, ao que está na superfície da percepção. É uma projeção da cultura alheia. Ainda assim, há relação. Em uma outra passagem presente na obra, o narrador diz outra frase que também chama a atenção para o mesmo ponto de imposição e de relação: *“Les Américains les ayant vaincus, ils sont devenus des Américains. Une façon de digérer ces maudits Yankees. Double culture: la sienne e celle de l'autre”*⁴⁰ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 136). Isto quer dizer que os mais “fortes” impõem a sua vontade, restando aos dominados a adoção dos elementos da cultura alheia forçosamente.

Na colonização a relação é desigual. Para Bonnici (2009, p.21) o colonizador impõe a sua supremacia sobre o colonizado, e essa imposição se baseia na “opressão militar, econômica e cultural de um país sobre o outro”. Essa opressão cultural, ataca, fragmenta e descarta a cultura do colonizado, impondo a do dominador. Há uma imposição cultural dos povos dominadores sobre os colonizados. O resultado dessa dominação é o apagamento. Tudo que é indesejável da cultura do dominado é apagado, suas tradições, sua forma de viver, em prol do colonizador. Bonnici (1998, p.7-8) elucida esse ponto comentando sobre o apagamento da cultura indígena:

³⁹ Eu gostaria de dirigir a sua curiosidade sobre outras coisas além dos clichês sobre o Japão. Você não se entusiasma a não ser por esse Japão milenar com o qual nos encham os ouvidos. Temos a impressão de sermos conhecidos unicamente por isso... Nós gostaríamos muito que os artistas ocidentais estivessem interessados pelo Japão de hoje e não unicamente pelas geishas e pelas cerejeiras... os jovens japoneses não se interessam por Bashô, sabe...

⁴⁰ Tendo os americanos vencido-os, eles se tornaram americanos. Uma maneira de digerir esses malditos Yankees. Cultura dupla: a sua e a do outro.

Durante o período de dominação européia, quando mais de três quartos do mundo estavam submetidos a uma complexa rede ideológica de alteridade e inferioridade, os encontros coloniais deram um golpe duro à cultura indígena, considerada sem valor ou de extremo mau gosto diante da suposta superioridade da cultura germânica ou greco-romana. Portanto, o desenvolvimento de literaturas dos povos colonizados deu-se como uma imitação servil a padrões europeus, atrelada a uma teoria literária unívoca, essencialista e universalista.

As manifestações pós-coloniais tentam se contrapor a um movimento de apagamento cultural do colonizado. Stuart Hall, no entanto, entende que o contato entre as culturas enseja uma troca de informações, uma influência mútua. É nesse sentido que afirma que “*As nações modernas são, todas, híbridos culturais*” (HALL, 2006, p.62).

Não obstante, esses padrões europeus na definição da culturas dos povos colonizados, inclusive de sua literatura, são pontos atacados por movimentos culturais e artísticos, como é o caso de *Éloge de la créolité*, de Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant (1993), no qual defendem a adoção de uma postura que busca realçar positivamente a *créolité*, tanto a língua crioula quanto a cultura crioula dos povos colonizados. Tentam escapar de uma colonização do pensamento. “(...) *ils nous fallait sortir des cris, des prophéties déclamatoires, tourner les dos à l’inscription fétichiste dans une universalité régie par les valeurs occidentales, afin d’entrer dans la minutieuse exploration de nous-mêmes*”⁴¹ (BARNABÉ ; CHAMOISEAU ; CONFIANT, 1993, p. 22).

O conceito de criouldade tem lastro na teoria de Édouard Glissant sobre a formação identitária dos povos a partir da interação sem vícios, o que ele chama de criouliização, tendo como referente o método de formação da língua crioula. De fato, os autores citam Glissant como o principal referente na elaboração de seu manifesto.

Édouard Glissant (2002, p. 21) apresenta uma visão diferente sobre essas relações, contrapondo *mestiçagem* e *crioulização*. Para ele, a mestiçagem seria uma relação em que o resultado é controlado, isto é, existe um ponto de concentração de poder que não permite o desenvolvimento aleatório da interação. Isto é, o resultado, na mestiçagem é previsto, controlado (assim como

⁴¹ Nós precisamos sair dos gritos, das profecias declamatórias, virar as costas para a inscrição feticista em uma universalidade regida pelos valores ocidentais, a fim de entrar na minuciosa exploração de nós mesmos.

quando são feitos enxertos de plantas). Já na crioulização essa interação seria livre e o resultado indefinido, ou seja, esta seria a interação pura, sem influências. Essas teorias serão abordadas mais profundamente no próximo capítulo.

Vale a pena apresentar o estudo de Trigo sobre a limitação do termo utilizado por Stuart Hall de híbrido cultural, seguindo uma linha parecida com a proposta por Néstor Garcia Canclini, em *Culturas Híbridas* (1990). Essa limitação é apontada por Abril Trigo (1997), em seu texto da *De la transculturación (a/en) lo transnacional*. No texto em que Trigo constrói um panorama do desenvolvimento teórico acerca do tema, passando por conceitos como a *transculturação* (Fernando Ortiz e Ángel Rama), *macrocultura nacional* (Renato Ortiz), *heterogeneidade cultural* (Antonio Cortejo-Polar) além de *cultura híbridas*, de Canclini. Sobre esta última Trigo afirma que há certa limitação em torno da proposta do termo *hibridez* proposto por Canclini porque, ao propor a teoria, a despeito de ela ser um “(...) instrumento idóneo para la aprehensión fenomenológica de la compleja realidade cultural latino-americana bajo lo transnacional (...)”⁴², ela “(...) indefectiblemente se refugia en las metáforas del mestizaje (...)”⁴³, isto é, volta às mesmas raízes que Rama, por sua vez, havia tentado rechaçar com sua *transculturação*. O que não quer dizer que defenda uma volta à *transculturação*, já que esta também possui as suas limitações. A *transculturação*, por exemplo, utilizou a teoria da plasticidade cultural, proposta por Vittorio Lanternari como tentativa de fuga da rigidez e do binarismo, porém o termo é demasiado próximo ao sincretismo e à mestiçagem, e não previne a resolução essencialista dos binarismos colocados em jogo (TRIGO, 1997, p.148-149).

Trigo, para além das nomenclaturas já utilizadas, não sugere uma nomenclatura específica, ainda que proponha a possibilidade de utilização de termos específicos que, para ele, seriam mais adequados que as nomenclaturas apresentadas (como *transculturación (en lo) transnacional*, *transculturas híbridas* e *heterogeneidad transcultural*). No entanto, afirma a importância de que essa teoria abranja os seguintes pontos (*ib.*, p. 163-168):

⁴² (...) instrumento idóneo para a apreensão fenomenológica da complexa realidade cultural latino americana (...)

⁴³ (...) indefectivelmente se refugia nas metáforas da mestiçagem (...)

1. Refletir a questão da migração e não apenas a mestiçagem;
2. Abranger o conceito de limiar, ultrapassando o conceito de fronteira;
3. Considere a produtividade de borda, isto é, a práxis de construção cultural que se dá, em especial, a partir das transmigrações;
4. Considerar os novos modos da hegemonia nos processos de formação cultural, considerando a suas formações político-culturais não estáveis;
5. Considerar os novos modos de produção cultural, considerando a produção consumidora como alternativa para a reificação do consumo nos processos de produção.

Desse modo, Trigo propõe que as novas visões teóricas possam abranger os variados tipos de relação que podem acontecer no âmbito do transnacional, assim como os seus resultados. Isso tudo, logicamente, sem olvidar as novas formas de produção cultural que tem surgido, e cuja propagação influencia na materialização dessas relações, e sem esquecer os pontos de concentração de poder que desestabilizam as relações. Além disso, percebendo o movimento de globalização, deve-se ter em consideração a dissolução de fronteiras, especialmente no caso das transmigrações.

É seguindo essa mesma linha que nos deparamos com a teoria de Ottmar Ette (2018) do *EscreverEntreMundos*, na qual o foco são os movimentos transareais, isto é, os movimentos de perda de uma identidade territorial, como é o caso do migrante, do exilado e do refugiado, no momento da mudança de localização. Esse movimento vetorial, que considera intensidade e direção, prevê a existência de um lugar que é um não lugar, um EntreMundos, no qual os limiares de pertencimento estão embaçados, já não são distinguíveis. Essa proposta tem grande relação com as necessidades apontadas por Trigo de desenvolvimento de uma teoria que abranja o aspecto migratório e os novos processos de formação cultural. A importância da direção dentro dessa teoria é imensa, já que é o envolvimento das variáveis de tempo e espaço, assim como a efetiva variação delas, que cria um desequilíbrio nas relações já existentes,

obrigando a mudança e a adaptação. Nesse momento, o indivíduo que sofre o movimento não está em nenhum lugar, ele está no movimento, no devir. Essa perspectiva será essencial em nossa análise sobre a concepção da identidade, assim como o contexto das teorias pós-coloniais.

Considerando esses aspectos, voltemos à análise da teorias pós-coloniais. As ações pós-colonialistas, no sentido que Bonnici nos trouxe no início, é o de uma práxis de resistência ao colonialismo. Um dos meios pelos quais isso se dá é pela tentativa de recuperação de uma tradição cultural ancestral, que seja mais ligada a raízes do povo antes colonizado. É uma tentativa de redirecionar o fluxo de mudança da identidade altamente influenciada pela cultura do colonizador para um ponto que incorpora práticas culturais que remontam a períodos anteriores à chegada do colonizador. Nesse caso de recuperação da tradição, o que está em jogo é a recuperação da memória. Dessa memória que foi brutalmente dilacerada e dilapidada por meio da imposição opressora. Candau (2012, p.16) afirma que “a memória (...) alimenta a identidade” e que “é a memória (...) que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade”. Tenta-se recuperar a memória para que seja possível ter forças que provoquem a ruptura com o padrão ideológico de colonização e o transforme para um padrão baseado de autonomia.

Mesmo assim, uma das práticas comuns para reforçar essa retomada é a apropriação de elementos da cultura do colonizador, como a língua, para reafirmar os elementos da própria cultura, em uma tentativa de reaver a soberania e a autonomia. Para Bonnici (2009, p. 37), “através da apropriação, o colonizado assume a linguagem (o idioma, o teatro, o filme, a filosofia) do colonizador e a põe a seu serviço. É portanto, a maneira pela qual a cultura colonizada usa os instrumentos da cultura dominante para contrapor-se ao controle político do dominador”. Apropria-se da língua, que é um dos elementos utilizados pelo colonizador para dominação, já que essa possui maior alcance e reconhecimento dentro de um cenário global, utilizando-a como forma de reverberar a sua repulsa pela dominação sofrida e tentar recuperar a sua voz, que fora calada.

De fato, as teorias pós-coloniais são o motor para esse movimento, retomando as identidades culturais perdidas, retomando a soberania perdida dos

povos, e reafirmando a responsabilidade dos povos que praticaram a dominação colonial sobre os efeitos desumanos que provocaram, visando principalmente que não haja a recorrência destes atos.

Não obstante, ao fazermos a análise da construção cultural envolvida nesse processo, é preciso considerar as ponderações feitas por Trigo acerca das abrangências e limitações das teorias de construção dos sistemas culturais. Apesar de haver uma tentativa de recuperação das culturas ancestrais, da memória ancestral que é capaz de reformular a identidade, essa identidade nunca terá um caráter de pureza. A própria utilização da língua do colonizador é um dos parâmetros que indica a permanência de aspectos de uma cultura em outra. Logicamente, não é apenas a língua que permanece, mas um conjunto de experiências, significações e modelos que permanecem junto com ela.

Neste cenário de tentativa de retomada da memória e de construção/afirmação de uma identidade nacional que se distinga daquela do colonizador, é preciso considerar o caráter de construto que a identidade homogeneizada possui, como comunidade imaginada, tentando unificar as múltiplas identidades individuais que existem no seio da sociedade. Mas a tentativa de estabelecimento de um laço comum que una as pessoas em uma nação, fazendo-os cidadãos, não pode tomar caráter homogeneizante e impositivo que olvide as particularidades e singularidades de cada uma dessas pessoas. Não podemos mais pensar em identidades estáticas e homogêneas, mesmo quando abordamos a questão do nacional. As identidades são construídas a partir da relação, da transversalidade entre os diversos estratos de construção da sociedade. São *identidades* e não *uma identidade*. E a complexidade das relações permite que falemos até mesmo de multiplicidades ao invés de uma multiplicidade.

Logicamente, as teorias pós-coloniais possuem extrema importância na análise e no desenvolvimento de ações voltadas a contrapor a hegemonia das nações colonizadoras, antigas metrópoles e agora nações imperialistas de capital econômico dominante. No entanto, exatamente por se destinar a contrapor os modelos homogeneizantes impostos pelo dominador, as ações contra o colonialismo não podem tomar a mesma direção e ser encarar as culturas como esses construtos de estruturas definidas e inalteráveis. O próprio

processo de organização e vivência se dá a partir dessa relação (como nos indica Trigo em seu quarto ponto elencado).

Está aí uma das problematizações sobre as teorias pós-coloniais, pois, apesar da importância de contraposição à imposição homogeneizadora por parte do colonizador, a nova cultura que surge não pode se desenvolver no sentido de limitar a multiplicidade identitária, o que seria apenas a replicação do mesmo modelo de comunidade imaginada a partir de outros vínculos, aplicando o mesmo molde de dominação aos cidadãos.

A obra que temos em mãos para análise envereda por esse ponto, já que a questão de identidade está fragmentada entre as várias facetas do narrador, e não só isso, ela está em construção, processo que acompanhamos durante a leitura. Não devemos nos confundir, no entanto, com a questão de multiplicidade de identidades no sentido de que a identidade necessariamente se divide em vários pontos, mas devemos perceber, principalmente, que ela é um devir constante, cujo movimento de des(re)territorialização não para.

Com isso em mente, passemos para a abordagem de um movimento importante para as teorias pós-coloniais. O movimento da *Negritude*, surgido nos anos 30, foi um importante motor nas lutas contra a dominação colonial para os países americanos e africanos, dominados outrora pelas metrópoles europeias.

4 NEGRITUDE

Parafraseando Senghor (1964, p.23) “*Nous étudieron, d’abord, l’âme nègre (...)*”⁴⁴. A *Négritude*, como afirma Carlos Moore na introdução de *O discurso sobre a Negritude*, de Aimé Césaire, é um movimento que se organizou na década de 1930 pela atividade política e estética de Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Léon-Gontran Damas (CÉSAIRE, 2010, p.7). Carlos Moore também afirma que “(...) é um dos mais revolucionários conceitos de luta social surgidos no Mundo Negro, tanto na definição dos contornos culturais, políticos e psicológicos, como na determinação de parâmetros da luta contra o *racismo*” (CÉSAIRE, 2010, p.7). Foram as primeiras tentativas de externar a frustração, e ao mesmo tempo esboçar uma reação, sobre a posição do negro na sociedade, recuperando a sua humanidade, por meio do elogio à alma negra e à sua cultura de origem africana. Foram as primeiras tentativas sistematizadas de mostrar a diferença existente na maneira como são tratados o branco e o negro, entre o *homem* e o *homem negro*, como Frantz Fanon (1952, p.6) habilmente externaria em *Peau noire, masques blancs*: “*Que veut l’homme? Que veut l’homme noir? Dussé-je encourir le ressentiment de mes frères de couleur, je dirai que le Noir n’est pas un homme. (...) Le Noir est un homme noir*”⁴⁵.

A Negritude se revela no movimento de exteriorização do sentimento de não aceitação da posição de inferioridade em que o negro foi encaixado e na exteriorização da necessidade de reposicionamento do negro, tirando-o desse lugar onde foi forçosamente alocado. Esses movimentos de exteriorização são oscilantes, como veremos nos exemplos que surgirão durante a abordagem que se desenvolve a seguir, serpenteando entre posições mais revoltosas e posições mais brandas sobre a maneira como esse preterimento deve ser combatido. Mas, à parte dessa oscilação, há uma mediana delineada: a necessidade de reestruturação da sociedade criando espaço para o negro e para a diversidade.

Essa reestruturação só acontece a partir da enunciação, da criação de voz própria, autônoma e potente para se fazer ouvida, uma voz que se eleva a

⁴⁴ Nós estudaremos, de início, a alma negra (...).

⁴⁵ O que quer o homem? O que quer o homem negro? Embora eu deva incorrer no ressentimento dos meus irmãos de cor, eu diria que o Negro não é um homem. (...) O Negro é um homem negro.

partir das palavras de repúdio e de revolta, escritas na língua do colonizador. O negro, cuja voz foi silenciada, tomou de empréstimo a do seu dominador para clamar pela revolução da liberdade. Nesse sentido o movimento de Negritude se relaciona com as teorias pós-coloniais, que atentam para o mesmo processo de apropriação da língua.

Todo esse sentimento, essa revolta, essa indignação, essa postura, essa rejeição, essa ação, essa reação, é o que define e delinea a Negritude. É isso que nos esclarece Aimé Césaire em seu *Discurso sobre a Negritude* ao defini-la:

A Negritude, aos meus olhos, não é uma filosofia.
 A Negritude não é uma metafísica.
 A Negritude não é uma pretensiosa concepção do universo.
 É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas.
 (...)

 Pode-se dizer que a Negritude, em seu estágio inicial, pode ser definida primeiramente como tomada de consciência da diferença, como memória, como fidelidade e como solidariedade.
 Mas a Negritude não é apenas passiva.
 (...)

 Ela é um despertar; despertar de dignidade.
 Ela é uma rejeição; rejeição da opressão.
 Ela é luta, isto é, luta contra a desigualdade.
 Ela é também revolta.
 (CÉSAIRE, 2010, p. 108-109)

Para ele, viver a história dentro da história é reconhecer que há uma história não contada. É reconhecer a existência de um apagamento intencional da cultura do outro e recuperar os rastros perdidos após reconhecer a sua perda, mesmo que as marcas sejam deléveis e que a sua identificação seja deveras complexa.

A Negritude preza pela tomada de consciência sobre a trajetória do povo que foi arrancado das suas raízes na África e levado a outros continentes para viver uma história de dominação e servidão. Uma história de escravidão física, psicológica, social, cultural e econômica. Uma dominação com consequências sociais duradouras, as quais, mesmo com a abolição da escravidão (tardamente, inclusive), não chegaram perto sequer de serem solucionadas, quiçá de serem extirpadas do seio da sociedade, como citado no capítulo

anterior. Isto é, uma história de não pertencimento e inexistência de uma morada fixa para os traficados. Evidentemente, com os passar dos anos essa teoria acaba ficando desgastada e outras mais adequadas ao tempo e ao conhecimento da época passam a ser desenvolvidas, como é o caso das teorias de Édouard Glissant (2002) sobre a crioulaização, das décadas de 80 e 90, e do manifesto *Éloge de la créolité* de Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant (2006), de 1989, que abordaremos adiante. Porém, a importância desse movimento não pode ser desconsiderada.

A primeira obra de Laferrière, *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, é emblemática ao tratar desse aspecto de uma tentativa de valorização do negro a partir da experiência de um estrangeiro haitiano em Montréal. Em seu livro de estreia, a personagem principal utiliza principalmente o sexo como uma forma de rearticulação da identidade, mais precisamente a inversão da posição entre dominado e dominador através do desejo e do ato sexual, o que se repete posteriormente em outras obras do autor como *Vers le sud*. Algumas passagens no texto reforçam o elemento fálico, a exemplo do apelido da personagem principal, Velho (*Vieux*, em francês) - que é como ele é apresentado a nós pelos olhos de seu companheiro de quarto, Buba - que indica uma possível relação com o deus vodú Legba, pois Velho, seria o diminutivo de Ossos Velhos (*Vieux Os*, em francês, ou *Vié Os*, em crioulo), como esclarece Núbia Hanciau (2008, p.66) em seu artigo *Vers le sud, de Dany Laferrière*:

Legba é o nome do orixá iorubá Exu, personagem que se repete na obra de Laferrière, salvando o narrador-autor dos cães em *Le cri des oiseaux fous*, acompanhando-o ao *pays sans chapeau*, descrito na mitologia haitiana como o “rei dos reis”, aquele que carrega um bastão como sinal de seu poder mágico. O aspecto desse príncipe das trevas é eminentemente fálico; seus iniciados, os Legbasi, transportam uma complexa parafernália, onde predominam cabaças e pequenas esculturas fálicas; carregam ainda um falo esculpido em madeira (*ogo*), que gostam de esfregar no nariz dos turistas nas festas públicas. Legba tem por alimento ritual os ossos dos animais sacrificados, de onde um de seus outros nomes, Legba Vié Os.

Além disso, Legba tem aparição recorrente na obra de Laferrière, sendo o Deus vodú que ajuda a atravessar os mundos em *Pays sans chapeau*, e o nome de uma das personagens em *Vers le Sud*. Legba também é uma figura importante por ser o Deus vodú que faz a transição entre os mundos espiritual e material, ou seja, juntam-se nele as características para cruzamento da fronteira

e o sexo. As personagens principais se encontram em um entre mundos, sem pertencimento, tentando se inserir em uma nova realidade, em um movimento transespacial de nível local e mundial, além de operar um movimento transcultural a partir dessa relação.

Mas é preciso ressaltar que, *em Como fazer amor com um negro sem se cansar*, não é apenas o sexo em si, mas as questões derivadas, que operam uma redefinição muito mais sensível na relação colonizador/colonizado, como é o caso da despersonificação do colonizador. Na obra a trama é composta por dois amigos negros que vivem juntos em Montreal, Velho e Buba, em um quarto alugado. Eles vivem na experimentação, com um modo de vida alternativo, sem emprego formal. Uma parte importante da sua vida é tomada pelos relacionamentos com diversas mulheres. Mulheres brancas. São mulheres com boa posição social que são atraídas por esses homens que fazem parte de um submundo. Colonizadoras transformadas em colonizadas. Muito relevante é o fato de que essas mulheres acabam por ter a sua identidade - isto é, todo o matiz múltiplo que compõe a sua identidade - relativizada, estereotipada com base em uma única característica, já que eles jamais usam os verdadeiros nomes delas, apenas se referem a elas através do adjetivo ou substantivo que indica alguma característica pessoal precedido do título Miz, por exemplo, Miz Literatura, Miz Sophisticated Lady, Miz Cabelo Curto, Miz Mystic etc. É muito forte, então a generalização e a despersonificação das personagens mulheres:

Miz Literatura termina de arrumar a mesa. Ela põe a água do chá para ferver. Eu me acomodo. Ela me serve vinho. Fecho os olhos. Ser servido por uma Inglesa (Alá é grande). Estou satisfeito. Finalmente, o mundo se curva aos meus desejos. (LAFERRIÈRE, 1985, p. 27)

Opera-se um achatamento e uma desarticulação da identidade alheia. Ao fazer isso, Laferrière opera o fortalecimento da identidade cultural do colonizado, por meio do apagamento da identidade do colonizador. Ao mesmo tempo que faz isso, como percebemos pelo exemplo, ele reforça a complexidade da identidade das personagens principais, que tem ligações culturais diversas, nesse caso, Velho invoca Alá.

Não nos ateremos a essa característica, mas, evidentemente, é possível perceber um ponto de vista machista na obra com a objetificação da mulher e o

escalonamento de importância (o que não significa que o autor o seja, necessariamente). Não abordaremos mais profundamente esse ponto por não ser o foco dessa análise, podendo ser perscrutado em outros estudos.

Outra questão a ser observada já é a ironia empregada no título, cuja estruturação semântica se aproxima ao manual de instrução, elevando o negro ao local de desejo, respaldado no mito de uma capacidade física e insaciabilidade sexual. O título original é *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, sendo crucial a utilização da palavra *nègre* ao invés de *noir*, como comumente se utilizaria para demonstrar um mínimo de polidez. *Nègre* possui uma conotação pejorativa e remonta à dominação colonial e à escravidão.

Além do título, que já delineia a direção do texto e da abordagem do autor, o segundo capítulo, intitulado *a roleta do tempo ocidental* (LAFERRIÈRE, 2012, p.19) , traz uma exposição fortemente carregada com um ódio excepcional de colonizado (veja a citação na página 27), como se o sangue de Toussaint Louverture, um dos líderes da Revolução Haitiana, corresse nas artérias do narrador.

Sentimos pulsar o ódio pela dominação e o prazer da vingança, uma vingança através do sexo, da dominação física, que altera o centro de poder. É preciso quase arrancar as garotas de bochechas rosadas e cabelos loiros dos dormitórios negros, o narrador afirma. Um ganho de poder, essa elevação do negro através do sexo permite o autorreconhecimento do valor pessoal, uma revalorização, além de uma entrada no campo de relação que pode permitir posições mais estratégicas em direção à igualdade. Fanon (1952, p. 56) afirma que "(...) *la satisfaction de dominer l'Européenne est pimentée d'un certain goût d'orgueilleuse revanche*"⁴⁶. É uma tentativa de retomada baseada no fator sentimental, a diferença é que esse sentimento de motivação não é necessariamente amor, ele também pode ser o ódio. É o caso de Charlie, de *Vers le sud* (2006), que seduz a sobrinha do patrão de seus pais, Mlle. Abel, porque ela tratava mal seus progenitores. A sedução por vingança faz com que o jogo vire. De fato, a estratégia de Charlie funciona e ele consegue que seus pais não sejam mais maltratados. Ambas as obras aproveitam essa relação de

⁴⁶ (...) a satisfação de dominar a europeia é apimentado de um certo gosto de orgulhosa revanche.

tentativa de devolução de uma histórica carga negativa de dominação em forma de vingança. Essa devolução é a criação de um desejo que subjuga o lado oposto.

Essa perspectiva de domínio pela criação do desejo reverte os mecanismos de subjugação utilizados outrora pelos dominadores metropolitanos. Alfredo Bosi (1992, p. 28), quando revisita criticamente as afirmações de Gilberto Freyre, enfatiza o aspecto impositor da dominação, citando que “A libido do conquistador teria sido antes falocrática do que democrática na medida em que se exercia quase sempre em uma só dimensão, a do contato físico”. Laferrière toma o elemento de poder do dominador como revide.

O método utilizado pelas personagens de Laferrière é a de absorver elementos do dominador, apropriando-se deles, e utilizando-os no sentido inverso. Esta forma de apropriação de elementos de dominação e de reversão é um exemplo de estratégias pós-coloniais. Bonnici (2009, p.37) esclarece que “através da apropriação, o colonizado assume a linguagem (o idioma, o teatro, o filme, a filosofia) do colonizador e a põe a seu serviço. É, portanto, a maneira pela qual a cultura colonizada usa os instrumentos da cultura dominante para contrapor-se ao controle político do dominador”. É quase um paralelo sexual da Revolução Haitiana, em que as formas dos brancos são utilizadas contra eles próprios. Logicamente, ele não é impositivo como na escravidão colonial, mas sedutor.

Dany Laferrière, em sua obra, também carrega consigo essa carga e a expõe em seus romances, em contraponto à cultura do dominador. Ele é capaz de identificar um dos eixos de tensão, utilizando-os sagazmente na construção da trama para uma recuperação da autonomia do negro e de sua liberdade. É a identificação dos elementos que possuem capacidade de movimentar a sociedade que permite delinear um caminho a ser percorrido na recuperação do poder.

Le pouvoir, l'argent, le sexe, disait mon prof d'histoire, voilà le trio infernal qui mène les hommes. Quand vous comprendrez cela, messieurs, vous aurez tout compris. Et l'amour? Écoutez, on parle de

choses sérieuses ici, lançait-il alors de sa voix tonitruante.⁴⁷
(LAFERRIÈRE, 2006, p.17)

A utilização do terceiro elemento, o sexo, cuja necessidade é comum à grande maioria dos seres humanos, permite uma aproximação entre as etnias e, na sequência, a inversão de posições. É a quebra de um dos fatores pontuados por Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*, o complexo de inferioridade: “*S’il y a complexe d’infériorité, c’est à la suite d’un double processus: — économique d’abord; — par intériorisation ou, mieux, épidermisation de cette infériorité, ensuite*”⁴⁸ (FANON, 1952, p. 8).

O narrador de Laferrière começa essa quebra invertendo a epidermização da inferioridade, a partir da recuperação da autoestima e internalização da sua igualdade por meio do sexo.

Essa mudança de perspectiva provoca uma mudança do centro de poder, subvertendo a ordem corriqueira das coisas, agora é o rico que se desloca para a periferia em busca de alcançar o alvo de desejo, para se submeter ao que for necessário para obter a atenção do outro, subjugando-se. É o pobre que define os horários, as maneiras, a relação. A direção é a margem e não o centro da cidade, a direção é o sul e não o norte. E tudo regulado a partir do poder do sexo. Dessa forma, a estratégia de descolonização fálica atinge pontos além da simples dependência criada na relação física, atingindo subsidiariamente outros pontos importantes no aspecto moral e no aspecto estrutural da sociedade.

Mas, evidentemente, essa posição ainda continua sendo mais de denúncia do que capaz de efetivamente acabar com a situação de preconceito. Assim, os narradores de Laferrière apresentam uma situação de inversão, mas o poder econômico ainda continua polarizado no lado do dominador. O que acontece, então, é a apresentação de uma realidade mais exuberante que não era percebida antes. É como em *Vers le sud*, em que o narrador expõe a existência de uma sociedade que está longe de ser a ideal, não há uma criação fantasiosa sobre o Haiti: a pobreza, o tráfico de drogas e a prostituição juvenil estão marcadas na obra. Mas, ainda assim, existe um objeto de atração, a

⁴⁷ O poder, o dinheiro, o sexo, dizia meu professor de história, eis o trio infernal que toma todos os homens. Quando vocês compreenderem isso, senhores, vocês terão compreendido tudo. E o amor? Escutem, estamos falando de coisas sérias aqui, ele lançava com sua voz tonitruante.

⁴⁸ Se há um complexo de inferioridade, este se produz por um processo duplo: - econômico, de início; - por interiorização, ou melhor, por epidermização desta inferioridade, na sequência.

natureza exuberante de um *tableau naïf*, que atrai e engole o estrangeiro. Ele é indicado no capítulo *Un tableau naïf* (LAFERRIÈRE, 2006, p.82-87), que referencia esse tipo de obras como uma natureza *colorée, riante, lumineuse*⁴⁹ (p.83). O *tableau naïf* é um ponto que reforça a simplicidade porque possui uma originalidade e uma vivacidade afluída que atraem. Todos os capítulos de *Vers le sud* são marcados por essa mesma abordagem que erotiza o Haiti e retrata a inversão do centro de poder para o lado do colonizado.

Já em *Je suis un écrivain japonais*, o sexo não possui a mesma relevância no desenvolvimento da trama, isto é, como motivação para a redefinição da identidade (do negro). No entanto, ele é importante no processo de transformação das personagens. Há uma cena de sexo que é especialmente relevante, entre o narrador e Noriko, uma das acompanhantes da cantora Midori:

Noriko dans cette scène c'était moi. Et la Noriko sur moi n'était autre que Midori. C'est ainsi qu'elle se représentait la scène d'amour. Dans le bain, et Midori sur elle. Elle aura les yeux fermés, car elle aurait trop peur du regard de Midori. Cela l'aurait paralysée. Elle a enfin rencontré Midori. Juste avant l'ultime saut.
(LAFERRIÈRE, 2008a, p. 78-79)⁵⁰

Como se pode ver, o foco dessa cena não é a questão sexual propriamente dita, mas tem muito mais relevância a fusão entre o narrador com a japonesa (quebrando certas barreiras com a cultura japonesa que tende a ser extremamente rígida no sentido etnográfico), e mais ainda a própria transformação do narrador em Noriko, um breve relance da transformação em japonês(a). O sexo funciona como forma de transformação, mais do que vingança. A questão homossexual se torna mais presente também, com a possibilidade de relação entre as personagens mulheres. A cena também pode ser lida a partir do ponto de vista de Legba, que atravessa os mundos.

Quanto à questão racial, da mesma maneira que o sexo, ela também aparece em momentos específicos, de maneira mais sutil que nos romances já citados, mas passando uma mensagem veemente. Das ocasiões em que aparece, a primeira de relevância é aquela em que o membro da embaixada

⁴⁹ Colorida, risonha, luminosa.

⁵⁰ Noriko, nessa cena, era eu. E a Noriko sobre mim, ninguém além de Midori. É assim que ela imaginava a cena de amor. No banho, e Midori sobre ela. Ela teria os olhos fechados, pois teria medo demais do olhar de Midori. Isto a teria paralisado. Ela enfim reencontrou Midori. Logo antes de seu último salto.

japonesa afirma que certas pessoas no Japão veriam o escritor-narrador negro afirmando-se japonês como uma afronta, o que denota um posicionamento visivelmente preconceituoso (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 133). A segunda ocasião, que é mais explícita com relação à diferença de tratamento entre diferentes raças, é a cena dos policiais, que explicita o peso que uma etnia pode ter no tratamento dado a certas situações: os policiais o interrogam sobre a morte de Noriko, já com concepções formadas de que teria sido assassinato e não suicídio, baseando-se no fato de ele ser negro. É forte a crítica da situação: "*Deux policiers et un Noir dans la chambre crasseuse d'un quartier mal famé de Montréal, ça craint. Le plus vieux s'approche de moi jusqu'à effleurer ma cuisse avec son genou. La pièce sent subitement la merde.*"⁵¹(LAFERRIÈRE, 2008a, p. 117). E *la merde* fica na iminência de acontecer.

Como pode-se perceber, as questões relacionadas ao preconceito e à realidade negra aparecem nas obras como pontos relevantes de demarcação da identidade das personagens, preenchendo-as com toda a carga semântica do colonizado, mas que não opera sozinha no enredo, de forma que são os processos como a despersonificação do outro ou o processo de questionamento dos limites do nacional que dão continuidade à trama e aos conflitos que permitem a reflexão sobre o caráter múltiplo da identidade. Não obstante, é preciso perceber que, ainda que tenha a sua importância – possibilitando que percebamos essas relações referentes à diferença social entre o Negro e o Branco, assim como os mecanismos que os provocaram e os seus impactos e suas consequências -, a teoria da Negritude não é mais capaz de abordar o problema da identidade de maneira adequada aos dias de hoje, quando a miríade de relações e os cruzamento das características é tão grande que a multiplicidade se torna praticamente um dever. Por isso, é preciso ter em mente algumas teorias mais recentes que passam a abordar de maneira mais adequada o tema da identidade na pós-modernidade.

⁵¹ Dois policiais e um Negro dentro do quarto imundo de um bairro ruim de Montréal, isso dá medo. O mais velho se aproxima de mim até tocar minha coxa com seu joelho. O lugar cheira subitamente a merda.

4.1 CRIOLIDADE E CRIOLIZAÇÃO

Se para Bonnici (2006, p.23), o pós-colonialismo é a “práxis social, política, econômica e cultural objetivando a resposta e a resistência ao colonialismo, tomado no sentido mais abrangente possível”, ao retomarmos as palavras de Aimé Césaire (2010, p.108-109), veremos que ele se alinha com os ideais da Negritude, o de tomar consciência sobre a condição do negro/colonizado para combater o colonialismo e a opressão advinda dele. A Negritude é a condensação de esforços de uma comunidade para a retomar suas raízes e sua dignidade, e se afastar da destruição, da opressão e da desigualdade. Se alinham, dessa maneira os objetivos de ambos os movimentos. A ressalva seria o foco das ações de descolonização de cada um, o negro sofre a colonização com mais intensidade em virtude do racismo.

Patrícia Villen (2013), em obra sobre Amílcar Cabral, ativista da Frente de Libertação Nacional, envolvido com a independência de Guiné Bissau e Cabo Verde, reforça essa interação existente entre a Negritude e o pós-colonialismo:

Cabral acreditava na influência que a cultura pode exercitar para mudar a história. As reivindicações culturais do movimento da negritude são interpretadas por ele como um embrião que permitiu o desenvolvimento sucessivo das lutas de libertação nacional. Essa cultura de revolta contra os sistemas de opressão colonial foi, para ele, o fundamento das lutas de libertação em seu propósito de afirmação da identidade cultural dos povos dominados.
(VILLEN, 2013, p. 186)

É interessante notar a proeminência das ilhas da América Central no estabelecimento do movimento da Negritude, pois foi um dos locais em que a concentração de escravos africanos foi muito grande devido ao tráfico, ou seja, existe uma associação ultramarina entre a população local e a raiz primordial africana. É válido lembrar que esta proeminência não está apenas no fato de os pensadores antilhanos se postarem defendendo a posição de recuperação da identidade afrodescendente, mas também no fato de ter sido palco também da primeira independência realmente negra, como citado anteriormente, a Revolução Haitiana. Aimé Césaire, conforme Carlos Moore (CÉSAIRE, 2010, p.7), defende que o início o movimento da Negritude foi a Revolução Haitiana,

indicando a importância da revolução no posterior desenvolvimento das lutas contra a dominação.

O movimento da Negritude remonta questões de cunho racial, inclusive sobre a utilização desse termo, sempre adotado de maneira pejorativa para empreender ações de degradação da outra população e utilizado como maneira de justificar a dominação. No texto *Teorias Raciais*, Lília M. Schwarcz (2018) recupera a visão dos portugueses com relação aos habitantes do “Novo Mundo”, notando que as diferenças eram definidas em termos negativos, isto é, “(...) a diferença não era sinal de mais, e sim de menos, pois implicava a carência de costumes, de ordem e responsabilidade” (SCHWARCZ, 2018, p. 403). Esse é o mesmo discurso utilizado, por exemplo, pelo Salazarismo na época de dissolução das colônias, inclusive das portuguesas, na África. Em obra sobre o ativismo crítico de Amílcar Cabral, ferrenho crítico sobre o sistema colonial exercido por Portugal, Patrícia Villen (2013, p.21) afirma que “a propaganda da política de igualdade racial promovida pelo Estado Novo nesse período faz com que Portugal apareça como *nação antirracista* por excelência e metrópole colonial que teria mais a ensinar sobre a convivência inter-racial”. Villen se refere à mudança de estratégia do colonizador como tentativa de manutenção do poder político e econômico sobre as nações colonizadas, sugerindo uma abordagem que atribui positividade à ação de dominação dessas sociedades, buscando novos métodos de legitimação da dominação. Ela afirma que “é importante deixarmos claro desde o início que essa situação de *declínio das potências coloniais* vem acompanhada de uma mudança das *legitimações tradicionais* dos sistemas coloniais” (VILLEN, 2013, p. 27). Ou seja, o neocolonialismo se opera a partir dessa tentativa de legitimação e de abrandamento das consequências negativas provocadas pelo colonialismo, encarando a situação como se fosse uma ação humanitária.

Esse tipo de relação entre metrópole e colônia está presente em alguns ensaios de Léopold S. Senghor (1964), um dos ícones da Negritude e da defesa contra o colonialismo, ao lado de Césaire, e especialmente da necessidade de retomada da cultura ancestral dos povos colonizados e de redefinição das estruturas sociais visando o benefício das pessoas, da população. Com essas premissas em mente, o artista Senghor vai produzir suas obras e escrever seus

ensaios. Seu intento é mostrar as várias facetas da comunidade negra, suas capacidades e sua força.

Le XXe siècle restera celui de la découverte de la Civilisation négro-africaine. De l'Afrique noire, ce fut d'abord la sculpture qui provoqua la stupeur, le scandale, puis l'admiration. Mais voici que l'Europe découvre, tour à tour, le conte, la poésie, la musique, la peinture, la philosophie.⁵²
(SENGHOR, 1964, p.202)

De fato, o conjunto de seus textos são uma exposição prolongada sobre vários aspectos que permeiam a cultura negra, sobre o homem negro, sobre a sua literatura, sobre a sua arte, e sobre a mestiçagem. É preciso, evidentemente, apontar que a postura de Senghor é duramente criticada, especialmente por certas passagens de seus textos e pela brandura com que atuou no movimento da Negritude, buscando uma posição muito mais amigável em relação aos colonizadores que seus colegas de movimento.

Não obstante, é possível identificar em seus textos a exploração operada pela metrópole. Nesse trecho ele cita a atitude da França em seu papel de dominação:

Étrange peuple, vraiment, que ce Peuple de France, si séduisant, et irritant parfois. J'ai beaucoup voyagé à travers l'Europe; je ne connais pas peuple aussi humain que celui-là, qui s'est battu partout où des hommes restaient à libérer. Je ne connais pas peuple plus tyranique dans son amour de l'Homme. Il veut le pain pour tous, la culture pour tous, la liberté pour tous; mais cette liberté, cette culture, ce pain seront français. L'universalisme même de ce peuple est français.⁵³
(SENGHOR, 1964, p. 98)

Fica clara aqui a sua indignação sobre a dominação, sobre a colonização que não se resolve, que perdura ainda no sentimento “humanitário” do colonizador, do dominador. Não é isso que a Negritude procura. A humanidade não é esmola, ela é a possibilidade de autodeterminação, dentro de um contexto

⁵² O século XX permanecerá como aquele da descoberta da Civilização negro-africana. Para a África negra, foi de início a escultura que provocou o estupor, o escândalo, depois a admiração. Mas eis que a Europa descobre, progressivamente, o conto, a poesia, a música, a pintura, a filosofia.

⁵³ Povo estranho, realmente, esse povo francês, tão sedutor e irritante por vezes. Eu viajei muito através da Europa; eu não conheço povo tão humano quanto este, que se envolveu na luta por todos os lugares onde havia homens a libertar. Eu não conheço povo mais tirânico em seu amor pelo Homem. Ele quer o pão para todos, a cultura para todos, a liberdade para todos; mas essa liberdade, essa cultura, esse pão serão franceses. O próprio universalismo desse povo é francês.

de liberdade que permite o autodesenvolvimento. A Negritude é, portanto, o movimento de recuperação de toda a carga cultural, social, sentimental, psicológica, corporal, espiritual, religiosa, racional, que fazem parte da história dos povos negros, como maneira de garantir a sua autonomia, a sua liberdade e a igualdade entre todos os homens.

A negritude teve seu período de repercussão, especialmente na época em que surge, quando grande parte das nações africanas passava por processos de independência. No entanto, com o tempo, a negritude perde a sua capacidade de atingir os objetivos de igualdade e de reconhecimento dos negros e das nações africanas ou afrodescendentes. É preciso que o movimento ganhe novas forças e novas estratégias. É o que propõem os autores de *Éloge de la Créolité*, Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, escritores martinicanos que prestam sua homenagem a Aimé Césaire, a alma do movimento da Negritude, mas que atestam a sua anacronia com a atualidade. Eles defendem o desenvolvimento da consciência sobre o amálgama que são as nações outrora subjugadas, de forma que se afirmem como tal, se afirmem *crioulas*: “*Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles*”⁵⁴ (BARNABÉ;CHAMOISEAU;CONFIANT, 1993, p. 13). Essa anacronia se deve a uma procura atávica de uma raiz primordial, sem considerar a composição múltipla e compósita da identidade do colonizado, dessa identidade crioula, como os autores do *Éloge de la creolité* defendem.

Eles negam a atual validade do movimento da Negritude, que não considera a complexidade da formação da identidade antilhana. Porém, não descartam a importância que o movimento teve, para eles Aimé Césaire foi um “*anté-créole*” ao invés de “*anticréole*”, ou seja, um predecessor, cujas ações foram importantes para o início das atividades de restituição da dignidade. (BARNABÉ;CHAMOISEAU;CONFIANT, 1993, p. 18). Inclusive, do ponto de vista artístico eles consideram que foi a negritude de Césaire que proporcionou a saída do “doudouismo”⁵⁵ e a entrada no surrealismo. Ainda assim, defendem

⁵⁴ Nem europeus, nem africanos nem asiáticos, nós nos proclamamos Crioulos.

⁵⁵ “Tendência por parte de certos escritores antilhanos de considerar e tratar a cultura antilhana não como sua cultura própria, mas sim como um produto exótico” (BDLP, 2019)

que “*la littérature antillaise n’existe pas encore. Nous sommes encore dans un état de pré littérature(...)*”⁵⁶ (BARNABÉ;CHAMOISEAU;CONFIANT, 1993, p. 14).

Édouard Glissant (1997) já havia se posicionado sobre a limitação do movimento de Negritude em *Les discours antillais*, de 1981, no capítulo “*le Retour et le Détour*”. Para ele, o movimento, apesar de ter a sua importância na assimilação da “*part africaine*”, não excedia esse sentimento atávico de tentativa de retorno à raiz africana. Para ele “*La première pulsion d’une population transplantée, qui n’est pas sûre de maintenir au lieu de son transbord l’ancien ordre de ses valeurs, est le Retour. Le Retour est l’obsession de l’Un : il ne faut pas changer l’être. Revenir, c’est consacrer la permanence, la non relation.*”⁵⁷ (GLISSANT, 1997, p. 44). Ele não chegava a ser um verdadeiro “*détour*”, isto é, o ponto de desvio, um movimento que vá além desse ponto de “*retour*”, como Glissant defende.

Os autores do *Éloge de la creolité* ressaltam que o africanismo impediu Césaire de adentrar mais profundamente no campo referencial antilhano (BARNABÉ;CHAMOISEAU;CONFIANT, 1993, p. 19). De fato, para os autores, a africanidade constitutiva do movimento da Negritude prezava pela exterioridade, um olhar para a origem longínqua, um atavismo. Isso a impedia de desenvolver uma interioridade, ou seja, olhar mais precisamente para a identidade insular dos antilhanos e desenvolvê-la.

Para eles :

L’Antillanité ne nous est pas accessible sans vision intérieure. Et la vision intérieure n’est rien sans la totale acceptation de notre créolité. Nous nous déclarons Créoles. Nous déclarons que la Créolité est le ciment de notre culture et qu’elle doit régir les fondations de notre antillanité. La Créolité est l’agregat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l’Histoire a réunis sur le même sol. Pendant trois siècles, les îles et les pans de continent que ce phénomène a affectés, ont été de véritables forgeries d’une humanité nouvelle, celles où langues, races, religions, coutumes, manières d’être de toutes les faces du monde, se trouvèrent brutalement déterritorialisées, transplantées dans un environnement où elles durent réinventer la vie. Notre créolité est donc née de ce formidable « migan » que l’on a eu

⁵⁶ A literatura antilhana ainda não existe. Nós ainda estamos em um estado de pré-literatura.

⁵⁷ A primeira pulsão de uma população transplantada, que não tem a certeza de manter a antiga ordem de seus valores no local de seu transbordo, é o Retorno (retour). O Retour é a obsessão do Um: não se deve mudar o ser. Retornar é consagrar a permanência, a não relação.

trop vite fait de réduire à son seul aspect linguistique ou à un seul des termes de sa composition.⁵⁸ (ibid., p. 26)

O ponto de maior reflexão é a necessidade de se reconhecer como antilhano, como crioulo, resultado imprevisível de um amálgama de infinitos fatores, sem uma procura atávica. Essa postura dos autores revela uma perspectiva relacionada à transculturalidade, que para Ette (2018, p.22) é “um constante saltar entre as culturas, sem que se possa identificar uma relação estável e fixável com uma única cultura ou grupo cultural”. Nesse sentido, o ponto de inflexão e maior influência nos autores do *Éloge de la creolité* é a obra de Édouard Glissant. Eles afirmam que “avec Édouard Glissant nous refusâmes de nous enfermer dans la Négritude, épelant l’Antillanité qui relevait plus de la vision que du concept. (...) Plonger donc le regard dans le chaos de cette humanité nouvelle que nous sommes. Comprendre ce qu’est l’Antillais”⁵⁹.

Isso porque Édouard Glissant lança um novo olhar sobre as relações entre culturas, especialmente na compreensão de uma nova visão sobre o antilhano. Ele propõe uma visão sobre a necessidade de aceitação da condição de povo “reformulado” a partir do *détour* (desvio) necessário na encruzilhada no ponto de *retour* (retorno).

Je crois que ce qui fait cette différence entre un peuple qui se continue ailleurs, qui maintient l’Être, et une population qui se change ailleurs en un autre peuple (sans pourtant qu’elle succombe aux réductions de l’Autre) et qui entre ainsi dans la variance toujours recommencée de la Relation (du relais, du relatif), c’est que cette population-ci n’a pas emporté avec elle ni continué collectivement les techniques d’existence

⁵⁸ A Antilhanidade não nos é acessível sem visão interior. E a visão interior não é nada sem a total aceitação de nossa criouldade. Nós nos declaramos Crioulos. Nós declaramos que a Crioulidade é o cimento de nossa cultura e que ela deve reger as fundações da nossa antilhanidade. A Crioulidade é o *agregado interacional ou transacional* dos elementos culturais caribenhos, europeus, africanos, asiáticos e orientais que o jugo da História reuniu sobre o mesmo solo. Durante três séculos, as ilhas e as porções de continente que este fenômeno afetou tem sido verdadeiras forjas de uma humanidade nova, nas quais línguas, raças, religiões, costumes, maneiras de ser de todos os cantos do mundo se encontraram totalmente desterritorializados, transplantados em um ambiente onde eles teriam que reinventar a vida. Nossa criouldade nasceu então dessa “sopa” que muito rapidamente se viu reduzida somente a seu aspecto linguístico ou a um único termo de sua composição.

⁵⁹ Com Édouard Glissant nós nos recusamos de nos aprisionar na Négritude, soletrando a Antilhanidade que assumia mais uma visão do que um conceito.(...) Mergulhar, então, o olhar no caos desta humanidade nova que somos. Compreender o que é o Antilhano.

ou de survie matérielles et spirituelles qu'elle avait pratiquées avant son transbord.⁶⁰ (GLISSANT, 1997, p. 42)

A visão de Glissant já delimita nesse discurso as questões de relação no desenvolvimento da sociedade antilhana. Para ele, há diferenças entre a sociedade que simplesmente muda de território, mas continua seus costumes anteriores, e aquela que se torna algo novo, deixando para traz a maneira de ser anterior. De fato, é o desvio que congrega o amálgama e o sincretismo, o ser crioulo, a partir da absorção de uma realidade externa à qual é preciso se adaptar sem sucumbir a ela, sem absorvê-la, ou melhor, sem se deixar absorver por ela.

Em *Introdução a uma Poética da Diversidade* (GLISSANT, 2002), ele apresenta reflexões sobre as distintas formas em que as relações podem ser estabelecidas, permitindo um olhar sobre vários ângulos dos resultados dessas interações no desenvolvimento de uma sociedade, e no desenvolvimento da identidade cultural. Mais especificamente, trata sobre o caos-mundo e sobre o processo de criouliização como forma pela qual a interação se desenvolveria de forma livre. É importante ressaltar que, para ele, a criouliização é um processo essencial e universal de interação, e não apenas um processo que acontece localizadamente na América ou nas Antilhas, ainda que esta seja seu exemplo mais próximo desse processo. Nas palavras dele “*La tesis que sostendré ante ustedes es que el mundo se crioulliza (...).*”⁶¹ (GLISSANT, 2002, p. 17).

A obra é uma compilação de quatro conferências realizadas pelo autor. A última é chamada “O Caos-Mundo: por uma estética da Relação”. Nela, como o próprio título diz, o conceito de caos-mundo será essencial, assim como: poéticas do caos, ciência do caos, caos-mundo, todo-o-mundo e totalidade-mundo. Esses conceitos, todos ligados à noção de imprevisibilidade, nos remetem à Teoria do Caos, de Edward Lorenz, mais afeta à física, mas que nos permite fazer comparações no âmbito dos estudos culturais. Glissant (2002, p. 84) afirma que “*(...) la noción de sistema determinista errático, que es una noción*

⁶⁰ Creio que o que faz esta diferença entre um povo que se continua alhures, *que mantém o Ser*, e uma população que se altera alhures *em um outro povo* (sem, no entanto, que ela sucumba às reduções do Outro) e que entra assim na variância sempre recomeçada da Relação (do intermediário, do relativo), é que esta população não trouxe consigo nem continuou coletivamente as técnicas de existência ou de sobrevivência materiais e espirituais que ela praticou antes de seu transbordo.

⁶¹ A tese que sustentarei diante de vocês é que o mundo se criouliiza (...).

*básica, en física, de la ciencia del caos, es de plena aplicación a lo que denomino el caos-mundo*⁶².

A Teoria de Lorentz versa sobre sistemas com uma quantidade muito grande de variáveis que se inter-relacionam e se influenciam mutuamente. Podemos até identificar muitas dessas variáveis, e até mesmo compreender sua relevância e a maneira com que atuam no sistema, porém, ainda assim não conseguimos prever os resultados com precisão, seja por não sermos capazes de descobrir quais são todas as variáveis ou por sermos incapazes de acompanhar a complexidade da relação entre todas as variáveis, que atuam de forma mútua e sincrônica entre si, ultrapassando a nossa capacidade de processamento da informação. Isso faz com que, dentro dos sistemas complexos, se quisermos processar a informação disponível tempestivamente temos que abdicar da certeza sobre os resultados. Disso decorre a imprevisibilidade (ao menos com um nível de precisão razoável).

No entanto, nada é assim tão imprevisível. É possível fazermos tentativas com certo nível de probabilidade de acerto baseando-nos nas condições iniciais do sistema, as condições iniciais de análise.

La otra idea a la cual me atendré es la de que uno de los principios del erratismo de determinados sistemas deterministas procede del hecho de que se manifiesta en estos sistemas una sensibilidad a las condiciones iniciales. Una sensibilidad que hace que en algún momento un error de sobrestimación o minoración de las condiciones iniciales pueda multiplicarse hasta el infinito y de manera errática en el seno del propio sistema. Se trata de una idea que ha acaparado toda mi atención porque he hallado en ella otro pensamiento que he formulado, el de la visión profética del pasado⁶³.
(GLISSANT, 2002, p. 86)

Isso quer dizer que dentro de um sistema complexo, as condições de partida serão preponderantes para os resultados. Isso quer dizer que existe um espectro de possibilidades que se desenvolve a partir dessas condições iniciais.

⁶² (...) a noção de sistema determinista errático, que é uma das noções básicas, em física, da ciência do caos, é plenamente aplicável ao que denomino caos-mundo.

⁶³ Uma outra ideia sobre a qual me deterei é a de que um dos princípios do erratismo de certos sistemas deterministas advém do fato de que uma sensibilidade às condições iniciais se manifesta nesses sistemas. Uma sensibilidade que faz com que, em algum momento, um erro de majoração ou de minoração na apreciação das condições iniciais pode se multiplicar infinitamente e de maneira errática dentro do sistema. Essa é uma ideia que concentrou minha atenção porque nela encontrei outro pensamento que havia formulado, o da *visão profética do passado*.

O ponto mais importante aqui é a percepção sobre quais são as condições iniciais e quais são as variáveis, o que dá possibilidade de certa projeção sobre possíveis resultados. No entanto, segundo a teoria, uma vez que a complexidade das interações ultrapassa a capacidade de compreensão e de processamento humanos, o resultado se torna imprevisível, ainda que um espectro de probabilidades possa ser delineado.

Essa imprevisibilidade dos resultados está no cerne do que é o Caos-mundo de Glissant, em uma realidade na qual as influências mútuas não param de acontecer, gerando novas realidades mescladas que interagem novamente e novamente, produzindo resultados imprevistos. Esse modelo de interação é chamado de *crioulização* por Glissant. O termo tem origem no processo de formação da língua crioula que é um processo de interação análogo ao que apresentamos, sofrendo um amálgama de diversas fontes, partes que permanecem e partes que se perdem sem que possamos prever quais serão essas partes, podemos apenas vislumbrar os resultados. Assim, no Caos-mundo não há prioridade para nenhum aspecto.

Para Glissant (2002, p. 21), o conceito de crioulização se contrapõe ao de *mestiçagem*, que para ele é a interação controlada: “¿Y por qué criollización y no mestizaje? Porque la criollización es imprevisible, mientras que los efectos del mestizaje son fácilmente determinables”⁶⁴. Dentro do contexto da negritude, ao recuperar a referência da pintura *A redenção de Cam*, de Modesto Brocos, objeto de estudo de Heloisa Toller Gomes (2015), podemos perceber uma influência da ideia da mestiçagem no que é a tentativa de reprodução de características determinadas. Essas características são aquelas do colonizador, que impõe os seus valores sociais e culturais.

Frantz Fanon (1952), também faz referência em sua obra *Peau noire, masques blancs* à tentativa de embranquecimento reiterado como forma de tentativa de ascensão social do negro. O faz, evidentemente, como forma de crítica à essa postura, como forma de marcar a necessidade de os negros demarcarem uma posição própria de auto-reconhecimento que se distinga da do branco.

⁶⁴ E por que crioulização e não mestiçagem? Porque a crioulização é imprevisível, em contrapartida os efeitos da mestiçagem são facilmente determináveis.

A obra de Dany Laferrière se distingue desse ponto de tentativa de embranquecimento em virtude de a relação não possuir com fim nem a tentativa de assemelhar-se ao branco, nem de produzir prole miscigenada. O sexo tem, com o próprio narrador de *Como fazer amor com um negro sem se cansar* afirma, muito mais força quando carregado do ódio. O narrador reconhece sua posição, inclusive se questiona por vezes o que essas garotas brancas procuram com aqueles negros da periferia, sendo que poderiam ter o que quisessem com os brancos com quem convivem. O que eles não têm é o exotismo selvagem (ou o imaginário ligado a essa selvageria, a esse mundo exótico que ultrapassa o suposto comedimento judaico-cristão). Algo que será reforçado posteriormente em *Vers le Sud*.

O que o narrador procura é uma inserção social, um lugar para si: “(...) merda, eu tenho sede, eu também, de uma vida decente. Tenho sede, os Deuses têm sede. As Mulheres têm sede. Então, por que não os Negros? Os Negros têm sede.” (LAFERRIÈRE, 2012, p.141). Ele tem o intuito de alcançar uma igualdade. Uma igualdade que, evidentemente está ainda longe de chegar.

Mas, apesar da reversão de estratégia de dominação por meio do sexo, na realidade, mais do que dominação, o que se cria é uma abertura de espaço na relação. Não podemos esquecer que, apesar de as personagens negras assumirem uma posição de controle, quem, de fato, determina a situação é o outro, é o branco. O poder de controle, instigação e criação do desejo está lá, e é capaz de criar um desejo profundo no outro. Porém, não são capazes de determinar de maneira cabalística a situação. Inclusive, em caso de a situação acontecer de maneira diferente da qual esperam, são eles que se encontrariam em uma situação de vulnerabilidade, e não o outro. Por isso, o controle é, na verdade, apenas aparente, o que abre espaço para relação, mas também mascara uma situação real de dominação.

Dessa forma, procurando essa maior igualdade nas relações, Glissant prefere o conceito de crioulaização porque opera em um sentido muito mais abrangente, estabelecendo relações que não sofrem influências de poder, em contraposição a este ambiente controlado e previsível da mestiçagem. A *crioulização* é a relação imprevisível construída entre diversos fatores culturais que se afetam mutuamente e em igual peso, e cujo resultado de interação é indeterminável: “*La criollización exige que los elementos heterogéneos*

concorrentes “se intervaloricen”, es decir, que no haya degradación o disminución del ser, ya sea interno o externo, en ese contacto y en esa mezcla”⁶⁵. (GLISSANT, 2002, p.20)

Quando, enfim, concebemos o caráter imprevisível do presente, percebendo que as nossas relações se estabelecem de maneiras que não se podem controlar, e concebendo que as nossas raízes passam a ter focos múltiplos, passamos a perceber a variação que atua sobre a própria concepção de identidade. Essa identidade que passa a ser rizoma, mesmo que lutemos para mantê-la ligada a uma raiz única. O ponto alto desse pensamento, no entanto, é reconhecer esse processo, esse mecanismo de criação da identidade para que as relações de dominação possam ser identificadas e combatidas, isto é, para que se produza mais características próximas à crioulização do que à mestiçagem.

É dentro dessa perspectiva que os autores do *Éloge de la Créolité* afirmarão a preponderância de Édouard Glissant para o desenvolvimento da crioulidade, uma vez que a proposta desses autores é de aceitar ser formados por uma mistura de culturas, raças, costumes. É um pensamento arquipélago (GLISSANT, 2002, p. 89) cujo total contém as ilhas, mas as ilhas também têm as suas características específicas e, sem as quais, o total não é formado. Esse total também só é formado por meio da relação entre essas diversas ilhas, que não são senão a partir da relação. Seus próprios contornos são variáveis e oscilantes conforme a maré.

De forma geral, percebemos que a negritude é um movimento importante de redescobrimento e rememoração de raízes originais, porém é necessário que haja uma nova percepção sobre o papel dessas raízes na formação do indivíduo moderno, que é atravessado por diversas origens, que não se limita à convivência, cuja identidade é rizomática. Por isso, é importante termos em mente a concepção da crioulização. Evidentemente, por mais que haja a necessidade de reformulação dos movimentos, fornecendo novas perspectivas a eles, é preciso também prestar o justo respeito, como fazem os autores do

⁶⁵ A crioulização exige que os elementos heterogêneos concorrente se “intervalorizem”, isto é, que não haja degradação ou diminuição do ser, quer seja interno ou externo, nesse contato e nessa mistura.

Éloge de la creolité a Aimé Césaire, reconhecendo a importância de seu pioneirismo na defesa da identidade dos afrodescendentes.

Em suma, nesse espectro teórico que analisamos até aqui, é importante lembrar alguns pontos relevantes para este estudo. Primeiramente, a existência de um mundo globalizado em que a relação entre Estados é quase uma obrigação e que, nesta relação, há comumente um participante com maior repercussão devido ao seu poder político, econômico ou militar.

Nesse mundo globalizado os Estados definem padrões culturais, linguísticos e ideológicos para unificar as pessoas circunscritas ao seu território. A essa atitude chamamos de nacionalismo. Um dos fatores mais relevantes do nacionalismo é a sua tentativa de homogeneização dos indivíduos a partir dos padrões.

Além do movimento nacionalista, há outros movimentos no mundo globalizado, como é o caso dos movimentos pós-coloniais e da Negritude, em que existe uma tentativa por parte das nações que foram colonizadas de opor-se a padrões impostos pelo colonizador, substituindo-os por outros. Nesse caso, o que acontece é a troca de padrões, modificando o tipo de nacionalismo. Ou seja, tanto o nacionalismo quanto os movimentos pós-coloniais tentam estabelecer padrões de unificação da comunidade que circunscrevem.

O que fica evidente a partir de *Como fazer amor com um negro sem se cansar* e *Vers le Sud* são as percepções sobre os resultados dos processos de colonialismo e escravidão, isto é, de desumanização, preconceito e diminuição do outro, em especial do negro. Um processo que também atinge, por analogia, aos estrangeiros ou qualquer pessoa que não se enquadre nos modelos de identidade nacional de um lugar. Nesse sentido, podemos analisar o contexto exposto na obra a partir do viés pós-colonial, considerando especialmente o escancaramento da posição do negro e o seu desejo de ascensão social, em uma tentativa de reformulação do seu destino. Fica latente o desejo do narrador de tornar-se famoso e reconhecido:

Abro a tampa lateral da Remington para colocar uma fita nova. O cursor funciona redondo. Coloco suavemente uma folha branca no tambor, posiciono uma cadeira em frente à máquina, sento tranquilamente e deixo uma garrafa de vinho vagabundo aos meus pés e, terminando o ritual, me entorpeço sonhando, como todo mundo, em ser Ernest Hemingway.
(LAFERRIÈRE, 2012, p. 47)

Em *Je suis un écrivain Japonais* temos também um processo de aceitação da identidade, porém por um outro viés, de forma que podemos também aplicar também as teorias pós coloniais para analisar suas características, mas de uma forma mais sutil. Suas características apresentam muito mais a perspectiva de criação da identidade composta e múltipla, por um processo de criouliização, que conecta e não separa os seres de todo o mundo. Por isso, o narrador dessa obra se coloca como o interventor de um “pós-nacionalismo”, se é possível empregarmos essa expressão. Isto é, ele se coloca prioritariamente contrário ao processo de subjugação do ser à identidade nacional, e, a bem dizer, a qualquer modelo rigidamente estabelecido que não permita uma maior autodeterminação da pessoa. O ser não tem relação com a cidadania.

Como pudemos perceber nos argumentos de Glissant (2002) ou dos escritores do *Éloge de la creolité* (BARNABÉ;CHAMOISEAU;CONFIANT, 1993), existe uma desconformidade entre os padrões nacionais e os indivíduos, que possuem características diversas, que são resultado das interações diversas que tem ao longo da vida. Existe, portanto, uma desidentificação do sujeito com a Nação, o que é reforçado pela facilidade de trocas proporcionada pela globalização. Esse processo é chamado de criouliização, um conceito importante em contraposição ao de mestiçagem, levando em consideração o movimento caótico das interações e da formação dos seres.

Essa desidentificação com o padrão coloca o sujeito em um EntreMundos fictício, possuidor de características que se identificam com padrões variados. O sujeito é atravessado por esses padrões, que se mesclam na sua pessoa. O sujeito se torna transversal, em um movimento oscilatório. Esse movimento é a transversalidade da identidade arquipélago, que se forma apenas na relação. Um arquipélago que não possui vinculação a Estado algum, a não ser com as relações que faz entre as suas componentes. Vale lembrar que as superfícies e contornos dos arquipélagos são variáveis. Por conseguinte, essa literatura, que aborda esses campos, traz uma nova percepção ao desenvolvimento literário baseado no saber sobre a vida e carregado de uma carga vetorial que se efetiva na transversalidade.

5 TRANSVERSALIDADE, VETORIZAÇÃO E LITERATURA SEM MORADA FIXA

Um dos conceitos teóricos mais importantes para Ottmar Ette é o SaberSobreViver (*Lebenswissen*), isto é, um conhecimento de vida que está presente na literatura. *Lebenswissen* possui dois polos semânticos: o de *saber da vida*, isto é, enquanto componente essencial da vida e do sobreviver e como qualidade fundamental da vida em geral; e o de *saber sobre viver*, isto é, a acumulação de uma gama de elementos e experiências voltados à prática da vida (ETTE, 2015, p.14). Utilizamos a segunda forma, que é o termo escolhido pelos tradutores para se referir ao conceito, para expressar essa dupla semantização.

Para Ette, existe uma polissemia e fragmentariedade da vida em si que está emoldurada na prática literária. Mas ele não vê a literatura como “(...) um tipo de ‘saber mais elevado sobre a vida’” (ETTE, 2015, p.15) Mas defende que “(...) bem se poderia atribuir à literatura a capacidade não apenas de pôr em cena formas e práticas de vida normativas, mas também de colocá-las a disposição de modo performativo, em contextos sérios” (ETTE, 2015, p. 15). Isto é, ela tem a capacidade e transmite esses conhecimentos sobre a vida em suas narrativas, tanto reproduzindo uma prática de vida quanto desenvolvendo uma performaticamente. Mas é importante ressaltar a lógica múltipla desses conhecimentos, que não se esgotam em um único significado, em um único sentido. Existe essa polissemia que está vinculada ao saber sobre a vida e é carregada, inclusive, dentro do discurso. Ette ressaltava que a literatura não esgota o seu significado em si mesma. Para ele,

(...) o saber sobre a vida é estruturado – em contextos culturais múltiplos, por exemplo – de modos muito diversos, na medida em que a dinâmica, a mobilidade, a descontinuidade e a fragmentariedade dos acervos do saber sobre a vida também continuam se orientando segundo o grau de flexibilidade e segundo o vigor dos processos multi, inter- e transculturais em curso. O saber sobre a vida está atrelado aqui a experiências de vida específicas, mas nunca a uma única lógica; pelo contrário, esse conceito contém exatamente a capacidade (útil à sobrevivência) de poder pensar e proceder segundo diversas lógicas *ao mesmo tempo*”.
(ETTE, 2015, p. 14)

É esse atravessamento, essa pluralidade, essa multiplicidade, essa concomitância de significados que comporão a nossa transversalidade. Ou seja, um atravessamento polissêmico de várias áreas diferentes que se cruzam e inter-relacionam, existindo ao mesmo tempo. Veremos isso em nosso campo de estudo, como esses cruzamentos contribuem para a realização da obra literária. Ele defende que “diferentemente do que se dá na filosofia, no campo do literário não se trata de construir sistemas de sentido coerentes em si mesmos, mas da capacidade artística de enriquecer as coerências por meio de decoerências – entendidas na teoria quântica como superposições e emaranhamentos” (ETTE, 2015, p.15).

Seguindo essa linha de pensamento, Ette pensará na literatura a partir de uma prática EntreMundos, considerando a sua vetorização, que para ele, é uma carga contínua de experiências acumuladas e emaranhadas.

A vetorização, esse armazenamento de padrões de movimento velhos (e até mesmo futuros) que reluzem em movimentos atuais e de novo se tornam experienciáveis, estende-se para muito além do que é individualmente experienciado e mundanamente experienciável: A vetorização também abrange o campo da história coletiva, cujos padrões de movimento ela armazena no setor vetorial pós-euclidiano reiteradamente quebrado, descontinuado, de dinâmicas futuras. Sob os movimentos presentes – e para estes aponta o conceito de vetorização - os velhos movimentos tornam-se novamente perceptíveis, presencializados: eles estão bem guardados como movimentos no conhecimento da literatura.
(ETTE, 2018, p. 13)

O que ele quer dizer é que os conhecimentos emaranhados se acumulam e, em certo momento, no instante da realização do ato esses significados e entendimentos surgem, levantando consigo toda a carga semântica que está ligada a eles. Por isso, a vinculação entre passado, presente e futuro é certa, e as cargas de conhecimento passados e projeções futuras se mesclam no presente, no momento que toma lugar. Ette diz que

(...) se cruzam os espaços e os tempos, os contextos culturais, bem como os do ambiente natural, as lembranças do passado e as projeções para o futuro, em uma perenidade de futuro passado. O tempo não está parado, não se detém: ele revela seu conhecimento de uma eternidade. É o instante sem início, porém não atemporal, no qual o transitório e o transistórico se entrelaçam indissolivelmente – mesmo que sempre ainda distinguíveis um do outro.
(ETTE, 2018, p. 12)

Fica visível que há indissociabilidade entre as cargas do passado e do futuro, ainda que sejam distinguíveis entre si. É como o reagenciamento⁶⁶ de Deleuze e Guattari, que pressupõe o devir mútuo das partes envolvidas. Para pensarmos sobre esse aspecto, é preciso compreender a existência de diferentes níveis de relação isto é, processos multi-, inter- e transversais que, ao invés de limitar as fronteiras, multiplicam-nas.

Para Ette (2018, p.22-24) as relações *multi-* reconhecem a existência de vários níveis (que podem ser de qualquer tipo, culturais, espaciais, temporais, disciplinares etc.) que diferem entre si e podem até se referenciar, mas sem estabelecer uma conexão. Nas relações *inter-* esses níveis estabelecem conexões entre si, mas funcionam independentemente. Isto é, na interlocução entre os níveis, ainda se mantém a ancoragem em determinado nível, estrato ou nicho. Já as relações *trans-* preveem que haja um constante cruzamento (troca) de informações entre os diversos níveis, sem que seja possível existir essa ancoragem a um nível específico, apesar de reconhecer a existência de níveis e suas respectivas particularidades. Ou seja, nas relações *trans-* não é possível indicar uma prevalência de um ou outro nível, é uma relação nômade.

Ette (2018) considera esses tipos de relação para compreender a prática literária e reconhecer até que ponto os níveis estão se emaranhando e sobrepondo.

Com seus espaços e movimentos que se sobrepõem mutuamente, as literaturas do mundo permitem observar e ao mesmo tempo testar criativamente, a partir de diversos pontos de vista, processos de inclusão e exclusão, tradições e quebras de tradições, procedimentos multi-, inter- e transculturais. Elas transmitem uma consciência de mundo que corresponde ao estado de nosso tempo e colocam à disposição um saber sobre a vida, uma biosofia que desmascara o mapeamento redutor em que blocos culturais homogêneos estão hostilmente contrapostos um ao outro, sugerindo um "choque das civilizações", como ideograma de uma estratégia hegemônica que constantemente insiste na continuação política por outros meios. (ETTE, 2018, p. 44)

⁶⁶ Para Deleuze e Guattari o agenciamento é a maneira como, dentro de um rizoma, os conteúdos e as expressões se organizam e interagem em um plano de consistência. É somente a partir dessa interação que esses conteúdos e expressões podem ser compreendidos, pois só tem significância dentro dessa relação. Dentro dessa relação entre conteúdos e expressões, elas se afetam, provocando mudanças e transformações nos demais e garantindo a existência de um devir que desterritorializa e reterritorializa todos os elementos que se envolvem na relação. Por isso essa mudança não atinge apenas um polo ou um sujeito da relação, mas todos.

Dentro dessa perspectiva, precisaremos considerar a importância da vetorização dentro dos aspectos literários.

É preciso compreender o que Ette propõe como conceito de vetorização dentro da literatura. Uma obra literária em sua característica vetorial terá, como vimos acima, um acúmulo de experiências que passa a carregar consigo, mesclando as semânticas das práticas de vida que acumula e emaranha. Ela transporta esse conhecimento consigo e o torna contingente, algo que só surge na concretização das situações em si (inclusive dentro da narrativa) e sua consequente troca de experiências.

A existência dessa carga semântica será preponderante para pensar sobre a obra que analisamos aqui, em que há mudanças territoriais, identitárias, sociais, culturais e outras que podem estar apenas contingentes em nossa percepção. Essas mudanças são possíveis graças a uma movimentação do sujeito, que passa a se inscrever em um espaço entre mundos, carregando a carga do passado e a perspectiva do futuro, emaranhadas no presente.

O movimento se torna uma parte importante da análise literária. As literaturas sem morada fixa, especialmente, fazem parte dessa gama de literaturas do movimento. São literaturas que englobam, principalmente os movimentos transareais (*transarea*, em inglês), ou seja, aqueles movimentos de uma área a outra, o que não enseja apenas a mudança de território espacial, mas também o território cultural, social e psicológico do sujeito, o qual passa a ocupar um EntreMundos, não estando nem em um lugar nem em outro, mas no movimento. Elas movimentam-se porque não possuem raiz única, porque pertencem a vários espectros diferentes no seu não-pertencer. Neste sentido, a preocupação dos estudos transareais propostos por Ette divergem das análises puramente comparatistas que podem surgir da aproximação de produção nos campos de arte literárias, política, social, econômica, simbólica e assim por diante, sendo o seu foco, especialmente o “intercâmbio e processos de transformação” (2018, p. 27).

Como vamos perceber na análise de *Je suis un écrivain Japonais*, a literatura sem morada fixa, é preciso demarcar, não é apenas o que se chama de literatura migratória, dizer isso significaria limitar o seu alcance. A literatura sem morada fixa pode abranger outros tipos de movimentos também, desde que

crie um não pertencimento, que coloque o sujeito em um espaço entre mundos. O que as caracteriza, portanto, é o movimento, muito mais do que a simples mudança de um território ao outro. Ela não tem necessariamente uma vinculação com um “quadrante” específico, transita entre eles em uma característica nomadizante.

Ette (2018, p. 33) afirma que “(...) as literaturas do mundo devem ser pensadas em sua multidimensionalidade vetorial como um espaço fractal descontínuo, quase pós-euclidiano”, levando em consideração “(...) menos a dimensão territorial do que a *trajetorial* e vetorial”, isto é, as características que mais importam são aquelas construídas a partir do movimento, considerando a trajetória e o sentido do movimento.

Com isso em mente, a obra de Laferrière nos apresentará várias características que dialogam com as proposições de Ette, como a movimentação mundial, em que o sujeito carrega diversas cargas semânticas das experiências do saber sobre viver que se entrelaçam e se transformam continuamente, dentro da sua carga contingencial, como o impacto que essa troca de cargas provoca no delineamento da identidade do sujeito pós-moderno, dentro de sua liquidez e sua fragmentação, além de sua transversalidade.

Para exemplificar essa perspectiva, apresentaremos uma obra emblemática de Laferrière, *Pays sans chapeau*, na qual a transição e o movimento entre os mundos se tornam aparentes, assim como a carga semântica que existe e atravessa o sujeito em cada experiência. Essa perspectiva também está presente em *Je suis un écrivain Japonais* e, de forma menos aparente, em outras obras do autor, a exemplo de *Como fazer amor com um negro sem se cansar* e *Vers le sud*.

5.1 A TRANSIÇÃO DOS MUNDOS

Pays sans chapeau foi a primeira de Laferrière a ser traduzida no Brasil, em 2011. Ela retrata de forma clara o distanciamento que existe entre o nativo estrangeiro e o nativo local, isto é, entre aquele que deixou o país para depois retornar e aquele que nunca deixou a terra natal. A personagem principal, também autoficcional como em grande parte das obras de Laferrière, sente um

estranhamento muito grande ao se deparar com os elementos de sua terra natal que já não via há mais de 20 anos.

Et là, j'ai l'impression d'arriver à temps pour les résultats. Comme si je n'avais pas quitté le pays. Je suis tendu comme un arc. A l'affût de la moindre sensation, de la plus fine émotion, de tout ce qui pourrait me donner l'impression de n'avoir jamais quitté le pays. Je voudrais que rien n'ait changé durant mon absence. J'aimerais reprendre furtivement ma place parmi les miens, comme si de rien n'était, comme si je ne les avais jamais quittés. En même temps, je ne renie pas mon voyage.⁶⁷ (LAFERRIÈRE, 2007, p.104-105)

A construção metafórica do extrato permite estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro, a partir dessa expectativa de uma sensação que recrie o passado e, ao mesmo tempo, recrie o futuro. Esse mundo anterior passa a existir de forma contingente e a influenciar a maneira com a qual o narrador vive as experiências do presente, redefinindo a trajetória do futuro a partir desse conflito, demarcado na última frase do excerto. Cria-se uma realidade transtemporal e transespacial. Esse estranhamento é causado pelo choque cultural de alguém que foi influenciado por outra cultura e já não possui a mesma relação que um dia teve com os elementos da sua terra natal. O choque é notado já no início da obra: “ – *Est-ce qu'il est devenu fou? demande anxieusement ma mère. – Non. Il lui faut simplement réapprendre à respirer, à sentir, à voir, à toucher les choses différemment*”⁶⁸ (LAFERRIÈRE, 2007, p.13), a vizinha responde à mãe do narrador. Ambas notam a diferença no modo de agir e de se comportar dele, notam a diferença na maneira de realizar as funções orgânicas do ser, de usar os seus sentidos - respirar, ver, tocar, ou seja, de viver -, tomando a organicidade característica daquela sociedade como a correta. A vizinha usa o verbo *reaprender*, como se o narrador não soubesse mais a fazer aquelas ações (não o sabia da maneira feita no Haiti). Mas a organicidade se altera de uma sociedade para a outra, cada uma com seu modo específico de viver. O que se torna explícito pela fala das personagens é que houve uma grande mudança

⁶⁷ E lá, tenho a impressão de chegar a tempo para os resultados. Como se eu não tivesse deixado o país. Estou tenso como um arco. À procura da menor sensação, a mais fina emoção, de tudo aquilo que poderia me dar uma impressão de jamais ter deixado o país. Eu gostaria que nada tivesse mudado na minha ausência. Eu amaria retomar furtivamente meu lugar entre os meus, como se de nada fosse, como se eu nunca os tivesse deixado. Ao mesmo tempo, eu não nego a minha viagem.

⁶⁸ - Ele ficou louco? Pergunta minha mãe, ansiosamente. – Não. Ele precisa simplesmente reaprender a respirar, a sentir, a ver, a tocar as coisas diferentemente.

durante os vinte anos que o narrador esteve longe do país, afastando-o da comunidade. "*Ma mère ne dit jamais Montréal. Elle dit toujours là-bas*"⁶⁹ (LAFERRIÈRE, 2007, p. 28). O afastamento é nítido. Há um distanciamento do outro, da cultura do outro. Não há sequer o mínimo de empatia ou de aproximação, já que nem o nome do local é pronunciado.

Essa situação particular de estranhamento retratada no romance, a partir do narrador que foi influenciado pelas formas de viver da América do Norte, por sua cultura, pode ser deduzida para um contexto geral. É um processo que indica como a relação entre as pessoas e suas culturas, como o contato que as pessoas estabelecem entre si acaba por influenciar na modificação de seus modos de viver, de agir, na modificação de suas culturas. Uma relação de troca que proporciona um devir constante. Devir que tem raiz no estranhamento, na diferença entre os seres envolvidos na relação.

E ele vai se construindo sucessivamente ao longo do romance, demarcando a diferença entre o que era percebido anteriormente e o que é percebido agora. Logicamente, há mudanças locais, mas há, principalmente, mudanças de percepção decorrentes da mudança do próprio narrador.

- Les gens qui reviennent de l'étranger. Ils ont perdu le rythme. C'est comme une danse, tu sais. Le moindre faux pas est mortel. Trop vite, c'est pas bon. Trop lentement, non plus. Tu comprends ?

- Non.

L'affaire, c'est que je ne veux pas comprendre. Pas si vite. Je ne veux pas tout de suite accepter cette ordre des choses.⁷⁰

(LAFERRIÈRE, 2007, p. 172)

O romance remarca, sucessivamente essa diferença de comportamento e atitude em face das coisas, mostra o narrador como um estrangeiro em sua terra natal. Apesar de reconhecer o local, apesar de possuir essa ligação com o local de origem, a sua maneira de ver o mundo já se modificou. Porém, apesar do estranhamento causado por diversas situações o narrador vai se dirigindo a uma inserção nesse mundo, chegando a entrar efetivamente nesse *pays sans chapeau* em certo momento da obra. Ele alcança metaforicamente um local entre

⁶⁹ Minha mãe nunca diz Montreal. Ela diz sempre lá longe.

⁷⁰ - As pessoas que voltam do estrangeiro. Elas perderam o ritmo. É como uma dança, sabe. O menor passo errado é mortal. Rápido demais, não é bom. Lento demais, também não. Você compreende? / - Não. / A questão é que eu não quero compreender. Não assim tão rápido. Eu não quero aceitar prontamente essa ordem das coisas.

os mundos. Essa posição em que o narrador se encontra é o local da transversalidade, e em que as realidades e toda a carga que carregam consigo se cruzam, emergindo características de ambos os lados que coexistem no sujeito.

O movimento metafórico da narrativa indo de um lado a outro, de *pays rêvé* a *pays réel* (são nomes dos capítulos que se alternam continuamente no romance), exemplifica essa contínua interação entre as duas realidades que interagem, o mundo fantasioso e o mundo apreensível.

O *pays réel* é fracionado em diversos minicapítulos que intitulam pontos de referência na narrativa que são alvo da fabulação do narrador, que ao ver o objeto ou a situação passa a pensar sobre a sua particularidade local – *la colline, la robe grise, le vrai repas, le soir, la jeune infirmière, Lisa, un souvenir*⁷¹ e assim por diante. A apresentação de cada um deles é uma percepção diferente voltada a reconhecer aquele mundo outrora conhecido. Existe a idealização de um local, de uma comunidade, que se baseia na experiência anterior do narrador, no que era conhecido. A cada *Pays réel* são apresentadas as situações cotidianas pelas quais o narrador passa e a sua percepção sobre elas. A essa percepção, que é a apreensão direta da situação visualizada, se contrapõe à percepção do *pays rêvé*, no qual o narrador apresenta a percepção do imaginário sobre o Haiti, o vodu os zumbis, e a mística dessa imagem. Um mundo no qual o próprio narrador entra posteriormente, aquele do título da obra, o país sem chapéu, isto é, o país dos mortos (porque ninguém é enterrado de chapéu).

A situação emblemática nesse aspecto é a estupefação que os habitantes de Bombardopolis provocam nos cientistas estrangeiros, pois precisam se alimentar apenas uma vez por semana. Isso chama a atenção de vários cientistas e especialistas que vão ao local para estudar os habitantes. Após o estudo, esses estudiosos chegam à conclusão de que são pessoas normais, como todas as outras, sem indicação de uma característica fisiológica que as diferencie das demais (LAFERRIÈRE, 2007, p.195). No entanto, permanece no ar aquele sentimento de curiosidade e misticismo, em que não se sabe se são as pessoas ou o lugar que tem esse poder. Essa construção mística se completa com uma certa ironia na sequência, quando o narrador afirma que

⁷¹ A colina, o vestido cinza, a refeição de verdade, a noite, a jovem enfermeira, Lisa, uma recordação.

"On a l'impression d'être déjà mort, ici. Tout le monde, je veux dire les justes et les méchants. Tu vois, on trouve des charniers un peu partout. Les tueurs ne sont pas plus vivants que les tués. Nous sommes tous déjà morts"⁷² (LAFERRIÈRE, 2007, p.102). De fato, os cientistas não conseguem penetrar nesse mundo da mesma maneira que o narrador, que é aceito no *pays sans chapeau*.

A explicação dada no romance é de que seriam pessoas do mundo de lá, do *pays sans chapeau*. Laferrière comumente remonta a Legba em seus romances, uma das entidades do vodu. Legba, como esclarece Núbia Hanciau (2008, p.67) em seu artigo *Vers le sud, de Dany Laferrière*,:

Legba tem por alimento ritual os ossos dos animais sacrificados, de onde um de seus outros nomes, Legba Vié Os. Médico e protetor das estradas, é ele quem abre o caminho para os demais vodus poderem atuar. Legba pode ser encontrado em todos os templos.

Acredita-se que Legba é quem estabelece a ponte entre esse e o outro mundo, devendo ser sempre saudado no início das cerimônias para abrir esse caminho. Ou seja, Legba é o deus que estabelece a ponte entre o *pays réel* e o *pays rêvé*. É muito clara no romance uma interação entre o mundo material e o imaterial, entre as crenças e a realidade no Haiti. Não haveria metáfora melhor para o movimento entre mundos na obra de Laferrière.

O sincretismo religioso, a coexistência de realidades, também são elementos importantes na definição da realidade e da identidade no local, em especial a relação entre o vodu, religião de raízes africanas que se desenvolveu no país, e o catolicismo.

On m'apporte une tasse de café bien chaud. Je m'apprête à prendre la première gorgée.

– As-tu oublié l'usage, Vieux Os ?

Il faut en donner aux morts d'abord. Ici, on sert les morts avant les vivants. Ce sont nos aînés. N'importe quel mort devient subitement l'aîné de tous ceux qui respirent encore. (...) Je jette la moitié de la tasse de café par terre en nommant à haute voix mes morts. (...) Ils sont là tout autour de moi, les morts. Mes morts.⁷³

⁷² Nós temos a impressão de já estarmos mortos aqui. Todo mundo, quero dizer os justos e os desajustados. Veja, nos deparamos com sepulturas por tudo. Os matadores não são mais viventes que os assassinados. Nós estamos todos mortos já.

⁷³ Entregam-me uma xícara de café bem quente. Eu me preparo para tomar o primeiro gole.
- Você esqueceu o costume, Ossos Velhos?

(LAFERRIÈRE, 2007, p.36-37)

Alguns momentos antes, a mãe do narrador, que lhe lança a pergunta no trecho que acabamos de citar, faz preces ao menino Jesus (p.33-34). A religião e sincretismo religioso são importantes no Haiti. É visível no romance a coexistência harmoniosa entre as duas vertentes, como se uma não anulasse a outra.

É interessante pensar essa transição entre os mundos, essa condição de estar em um entrelugar que transita entre diferentes mundos. Uma “escrita sem morada fixa”, como afirma Ottmar Ette (2018), não porque não se encontra em lugar nenhum, mas porque transita entre os mundos. A perspectiva do narrador nesse sentido, uma vez que se encontra num lugar entre o *pays réel* e o *pays rêvé*, entre a percepção real do mundo que o envolve quando desembarca no Haiti, e o mundo da sua memória e da projeção. Ambos estão presentes, e a construção da relação entre eles e o narrador se mostram em constante movimento, em devir. O narrador não é mais o mesmo, mas o Haiti não é um só, é um amálgama de perspectivas que criam e recriam.

O narrador de *Como fazer amor com um negro sem se cansar* também se encontra nessa literatura sem morada fixa, no desenvolvimento de si mesmo entre o mundo que deixou e o mundo em que vive, não pertencendo a nenhum deles. Esse entre mundos é marcado pela tentativa de reafirmar a si mesmo enquanto continua tentando escapar a situação de marginalidade e falta de reconhecimento no novo território. Além disso, o narrador mostra visivelmente o seu desejo de não permanência, como se o estágio que é retratado fosse apenas temporário, pelo qual ele passaria antes de ir além, ou seja, ainda em movimento.

Com mencionamos anteriormente, Ette (2018, p. 22-24) chama atenção sobre os movimentos relacionais, que no caso podem ser tanto transtemporais, quanto transareais ou transculturais, todos ao mesmo tempo.

No caso de *Je suis un écrivain Japonais*, ela é marcada por esses mesmos elementos, mas de outra forma, como esmiuçaremos adiante. Mas é

É preciso servir aos mortos antes. Aqui, nós servimos aos mortos antes dos vivos. São nossos anciãos. Não importa qual morto subitamente se torne o ancião de todos os que ainda respiram. (...) Jogo metade da xícara de café pela terra, nomeando em voz alta meus mortos. (...) Eles estão lá, em volta de mim, os mortos. Meus mortos.

preciso ressaltar que transição entre mundos neste romance também se aproveita desses elementos transtemporais, transareais e transculturais, primeiramente ao estabelecer a relação entre a cultura do narrador, a cultura japonesa milenar, personificada no escritor Bashô, e a cultura japonesa atual, personificada na personagem Midori e sua banda. Em segundo lugar, por estabelecer a relação entre locais tão espacialmente separados, com oposição ocidente/oriente, sem existir um deslocamento transareal real do narrador, mas apenas hipotético ao suscitar a adoção da nacionalidade, mas marcado, ainda assim, por deslocamentos transespaciais locais, no espaço interno da cidade em que vive, habitando diversos ambientes de maneira nômade, sem qualquer padrão de movimento. Laferrière inova ao forçar uma mudança espacial, temporal e cultural sem deixar o seu local de morada, como veremos a seguir. Esses deslocamentos locais e o padrão de relacionamento com as demais personagens também sugerem uma metaforização da relação de embate de forças entre nações e entre culturas, como uma forma de *myse en abyme* dos processos que se desenvolvem em nível macro. Essas relações, por certo, reverberam no movimento transcultural, isto é, de movimento entre as culturas a partir da relação que surge.

Passaremos agora à análise dessa obra, considerando as teorias apresentadas sobre o nacionalismo, pós-colonialismo, negritude e criouliização, além de, obviamente, apresentar a abordagem a partir do viés da transversalidade em conformidade com a proposta do *EscreverEntreMundos* de Ottmar Ette.

6 JE SUIS UN ÉCRIVAIN JAPONAIS : "C'EST MOI LE JAPON"

"*C'est moi le Japon*" (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 131), responde enfático o narrador-personagem ao vice-cônsul japonês, sr. Mishima, explicando que o título do livro que escreve (homônimo ao nome da obra *Je suis un écrivain japonais*) se refere a nada mais que ele próprio. Não quer o Japão prescrito ou autêntico, mas o seu Japão, a sua experiência.

Longe de ser proferida com a mesma intenção e mesmo egocentrismo de Luís XIV quando afirmou que o ele era o Estado (*L'État c'est moi*), de fato se colocando na posição oposta (sendo muito mais próxima à intenção de Michel de Montaigne, "*car c'est moi que je peins*" (MONTAIGNE, 2009, p.117)), a frase epigrafada comporta o ponto principal da obra *Je suis un écrivain japonais*, de Dany Laferrière: a construção livre e autônoma de uma identidade. É neste sentido que a expressão se refere não a um estado fixo e finalizado, mas ao processo de transformação pela qual esse narrador passará em todas as etapas existentes no caminho a ser percorrido por ele (de origem haitiana, naturalizado canadense) para a construção do seu romance e, por conseguinte, para a construção de si mesmo.

O romance mostrará, que o narrador-personagem não tem uma posição estática ou uma identidade estática, e que a afirmação é parte não de uma forma fixa, mas de um jogo de relações que se constroem. O que importa para o narrador não é adquirir a experiência de ser japonês, mas as experiências que ele constrói quando se propõe a escrever a obra com esse título. Ou seja, não procura o ser japonês "autêntico", assim como o Japão que pretende retratar também não pode sê-lo, ele procura ser autêntico apenas na medida de sua individualidade cambiante. Por isso, o que é e o que não é, interagindo entre o espaço da afirmação e da vontade de ser escritor japonês, estabelece o *ser* e o *não ser* como limites intangíveis. Nesse raciocínio, o que é efetivamente tangível é o movimento, o entre mundos existente entre o *não ser* e o *ser* que modifica todos os envolvidos no processo.

Por isso mesmo, por todo esse processo de desenvolvimento, o próprio movimento construído a partir dessa relação entre *não ser* e *ser* encerra em si uma dupla característica: a primeira de simulação, um fingimento que beira a

construção ficcional; e a segunda de transformação, que enseja um movimento de modificação do narrador juntamente com o romance que vai aparecendo. Essas duas características se entrelaçam e atuam conjuntamente à medida que a obra se desenvolve, oscilando de uma perspectiva à outra. Ao mesmo tempo em que o narrador não tem a pretensão de se tornar japonês, no sentido de cidadão ou pessoa com costumes japoneses, tem a pretensão de se tornar japonês suficientemente para produzir a obra a que se propôs. Um terceiro processo que pode ser percebido, é o de aproximação do *ser japonês* de si, que se assemelha à transformação, porém em um movimento contrário.

Isso faz com que a escrita do livro e do próprio narrador (que o escreve) se confundam, tornando-se uma mesma coisa. O livro não é (não está finalizado), da mesma forma que o narrador não é *japonês*, o status que busca durante a narrativa. Mas não só isso, a homonímia da obra escrita pelo narrador e da obra que temos nas mãos nos dirige para a hipótese de performance simuladora da atividade de escrita do autor do livro, abrindo a possibilidade de espelhamento do *gesto* criador. Em amplo espectro, autor, narrador, obra “real” e obra “fictícia” continuamente se desterritorializam e reterritorializam umas nas outras, em devir constante, em uma constante relação rizomática⁷⁴ (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p.26). Essa característica autoficcional corrobora para o efeito da obra, carregando toda uma carga semântica que auxilia nos conflitos e embates que permitem as abordagens temáticas dentro da obra, e a criação de um EntreMundos que nos obriga a refletir sobre a construção do sujeito no mundo moderno. Ele coloca em perspectiva também a existência de vários significados diferentes que *escritor japonês* pode assumir, de acordo com o referencial que é tomado.

A partir desses pressupostos, a afirmação do narrador, “*C’est moi le Japon*”, nos coloca em um ponto em que a interpretação acerca do que ela se refere está indiscernível, atingindo um espectro de possibilidades. Afinal, qual é

⁷⁴ Para Deleuze e Guattari, a relação leva à desterritorialização e reterritorialização dos elementos envolvidos. Eles citam a vespa e a orquídea, quando a vespa busca seu alimento na orquídea e acaba por proporcionar também a sua reprodução, de maneira que essa relação acaba por alterar conteúdo e expressão do elementos envolvidos: “A orquídea se desterritorializa, formando um imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, devindo ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade”.

efetivamente esse *moi*? Esse *moi* difuso e múltiplo, desintegrado, único, fragmentado e transversal. Em que medida ele envolve o autor? O narrador? O imaginário existente sobre o Japão? A obra que se realiza? A transformação/encenação? O leitor? O gesto?

Para compreendermos os possíveis envolvimento, e em que medida eles acontecem, devemos perscrutar as possibilidades e compreender em que medida essa construção que engloba essas componentes diversas trabalha com a transversalidade dentro da obra.

6.1 UM: O NARRADOR

O narrador, evidentemente, terá um papel crucial de relação com a própria afirmativa, afinal, é ao pronunciá-la que são criados vários níveis de significação, conforme veremos na análise. O narrador é a personagem principal na narrativa quem é o responsável por dar vazão a todas as situações que se desenrolam ao longo da obra. Por isso, o que nos importa analisar neste momento é a relação estrita entre o narrador e a afirmação que profere, assim como os pressupostos que a acompanham. Assim, com a enunciação da afirmação, podemos suscitar como primeira interpretação desse *moi* uma extensão da identidade do narrador que se transforma no Japão relatado (seguindo os moldes da afirmação de Luís XIV). No entanto, há algumas nuances nessa afirmação que a afastam dessa interpretação estritamente literal, nuances cujas pistas são oferecidas pelo próprio narrador, possibilitando uma análise mais ampla, como quando afirma que "*C'est un Japon inventé qui ne regarde personne d'autre que moi*"⁷⁵ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 93) e "*Je ne suis pas un écrivain japonais... J'écris un livre dont le titre est 'Je suis un écrivain japonais', ça ne fait pas de moi un écrivain japonais*"⁷⁶ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 95), por exemplo.

Dessas afirmações podemos inferir algumas informações preciosas. Primeiramente, que a afirmação inscrita no título da obra que se propõe a escrever é nada mais que um título, ensejando uma diferenciação entre a obra

⁷⁵ É um Japão inventado que não se refere a mais ninguém além de mim.

⁷⁶ Eu não sou um escritor japonês... Eu escrevo um livro cujo título é "Eu sou um escritor japonês", isso não faz de mim um escritor japonês.

realizada e o seu escritor. Abre-se, então, uma secção entre autor (no caso o narrador-personagem) e a obra escrita, questionando-se uma interpretação hermenêutica fundada no autor. Em segundo lugar, propõe-se uma aproximação entre a obra proposta e a experiência do narrador (o que, pela metanarrativa também infere uma possibilidade de reprodução fractalizada, repercutindo na relação entre autor e obra real, reforçando, junto com a primeira análise, alguns pontos tratados anteriormente). Em seguida, que não há pretensão de o narrador utilizar a sua experiência como substitutiva da experiência nacional, reclamando o título de japonês, e que essa possível vinculação poderia se dar apenas a nível ficcional dentro da obra que propõe escrever. Por final, que a instituição Japão que se liga à afirmação do ser japonês é inventada, diferenciando o ser japonês da ficção com o ser japonês da realidade, isto é, a acepção social e convencionalmente aceita e a acepção ficcional abstrata e subjetiva do ser japonês.

Com isso posto, percebemos que o processo de vinculação que se opera na fala do narrador é mais próximo a uma subjetivação do conceito de Japão, aproximando este do narrador. O que se deve chamar a atenção aqui, é especialmente o fato de o Japão deixar de ser o referente nacional a que estaríamos condicionados pela interpretação corriqueira. Fica claro, então, que esta ligação entre a identidade individual do narrador não está diretamente vinculada ao Japão como nação real, mas sim a uma instituição inventada, ficcional (uma que difere da imaginação da comunidade real). Isso nos abre a possibilidade de avaliar a noção de construção nacional e de restrição de vinculação ao nacional a partir do momento em que a abstração de uma situação contrária é levantada. Como Benedict Anderson (2008) expõe em *Comunidades Imaginadas*, existe uma idealização por trás do conceito do nacional e da vinculação do sujeito que “pertence” a essa Nação. A abstração sobre a possibilidade de criação de uma Nação a partir do sujeito, ou seja, a subjetivação da Nação, divergindo do ponto de concentração do imaginário comum, cria espaço para um debate acerca da revisão de convenções que estabelecem as relações entre indivíduos, territórios e Estados. É como se fosse possível existir uma nação para cada um.

Há ainda outros detalhes que devem ser considerados para compreendermos esse processo de vinculação entre narrador e obra, a partir da

subjetivação. Ao tomarmos o narrador como referente, é preciso perceber o processo de transformação pelo qual ele passa ao longo da obra. O eu-narrador, desde o início, propõe a sua própria transformação em “japonês”, ou seja, ele se propõe a criar esse Japão ao qual ele se refere, a tornar “verdadeiro” o título de seu livro:

D’où l’interrogation fondamentale: C’est quoi un écrivain japonais? Est-ce quelqu’un qui vit et écrit au Japon? Ou quelqu’un né au Japon qui écrit malgré tout (il y a des peuples qui sont heureux sans connaître l’écriture)? **Ou quelqu’un qui n’est pas né au Japon, ni ne connaît la langue, mais décide de but en blanc de devenir un écrivain japonais? C’est mon cas. Je dois me le rentrer dans la tête: je suis un écrivain japonais.** Du moment que je ne sois pas cet écrivain nu qui pénètre dans la forêt des phrases avec un simple couteau de cuisine.⁷⁷

(LAFERRIÈRE, 2008a, p. 19, grifo adicionado)

Percebemos que a proposta de transformação já se inicia colocando-se em xeque pressupostos da nação, escondidos na ironia sutil do narrador. No momento em que faz a pergunta, conjecturando se alguém que não nasceu no Japão nem fala a língua poderia decidir ser japonês e ser um escritor japonês, a resposta tradicional imediata seria negativa, que uma proposta dessas seria impensável. Mas o narrador nos surpreende com a afirmação de que “*c’est mon cas*”. A maneira como é construída a sequência nos passa a sensação de que apenas o desejo e a sua busca seriam suficientes para que a pessoa pudesse se tornar dessa outra nacionalidade. Termina por fim com mais uma ironia sutil: a faca de cozinha contra a floresta de frases no mundo dos samurais seria impensável.

A partir dessa proposição, a sua própria jornada dentro da narrativa demonstra essa tentativa de conhecer e absorver características que são referentes à população japonesa. O faz, porém, de modo heterodoxo: não quer viajar ao Japão. “ (...) *Si vous voulez visiter le Japon... D’ailleurs on a un bon guide pour la piste de Basho. On peut vous organiser un voyage en empruntant le chemin qu’a pris le poète il y a 250 ans à peine. – Mais je ne veux pas visiter*

⁷⁷ De onde surge a interrogação fundamental: o que é um escritor japonês? É alguém que vive e escreve no Japão? Ou alguém nascido no Japão que escreve apesar de tudo (há pessoas que são felizes sem conhecer a escrita)? Ou alguém que não é nascido no Japão, nem conhece a língua, mas que decide de uma hora pra outra se tornar um escritor japonês? É o meu caso. Eu preciso colocar na minha cabeça: eu sou um escritor japonês. De maneira que eu não seja esse escritor nu que penetra na floresta de frases com uma simples faca de cozinha.

*le Japon... Quelle idée*⁷⁸!" (LAFERRIÈRE, 2008a, p.94), nem buscar na embaixada ou em instituições representativas da identidade nacional, não procurando as fontes já solidificadas da cultura coligadas a padrões fundamentalistas de identificação nacional, nem as fórmulas de expressão comumente utilizadas para representar o povo japonês. Mais uma vez a ironia do narrador aparece para questionar as percepções tradicionais. Tornar-se japonês, mas não visitar o Japão, a princípio seria uma incongruência. Porém o narrador não encara dessa forma. Sua percepção sobre o Japão se constrói a partir da convivência física e literária com pessoas que nasceram no Japão: a cantora Midori e sua banda e Bashô, escritor japonês do século XVII, mais especificamente pelo livro *La Route étroite vers le districts du nord*⁷⁹, no qual o escritor conta sobre a sua jornada de Edo (atual Tóquio) até províncias do Norte do Japão como Iwate ou Akita. Essa relação permite que haja a transferência de conhecimentos de vida, um saber sobre viver que se constitui na relação e na troca mútua de experiências, sem que haja a necessidade do movimento físico até o Japão. A partir dessas relações estabelecidas ele também desenvolve uma transversalidade espacial, ao viajar juntamente com Bashô, como veremos melhor na sequência, e uma transversalidade temporal, que coloca em relação o Japão milenar com o Japão atual, que se integram com a realidade do narrador.

Nessas relações, procura absorver modos de ser, de perceber as coisas, mas, especialmente, sentimentos. Observando Midori e sua banda, por exemplo, o narrador percebe que

Tout observateur pour le moins attentif comprendra assez rapidement que dans cette cour, il se passe les mêmes intrigues que dans n'importe quelle autre cour. Midori est le Soleil autour duquel tournent sept planètes tour à tour gaies et tristes. Si gaies et si tristes à la fois que je me demande si j'arriverais à les distinguer.⁸⁰
(LAFERRIÈRE, 2008a, p. 49).

⁷⁸ Se o senhor quiser visitar o Japão... De qualquer maneira nós temos um bom guia para a pista de Basho. Podemos organizar uma viagem para o senhor tomando o caminho que o poeta pegou há 250 anos. – Mas eu não quero visitar o Japão... Que ideia!

⁷⁹ O caminho estreito para o longínquo norte.

⁸⁰ Qualquer observador menos atento compreenderá rapidamente que nesse corte se passam as mesmas intrigas que em qualquer outra corte. Midori é o sol ao redor do qual giram sete planetas, alternando-se entre felizes e tristes. Mas tão felizes e tão tristes ao mesmo tempo que me pergunto se conseguirei distingui-los.

Implicitamente, ele opera uma desnacionalização do sentimento, à medida que propõe que as mesmas intrigas podem acontecer em qualquer grupo, não sendo exclusividade daquele. Ou seja, não é a nacionalidade que importa ali, mas a natureza humana que garante esse tipo de experiência. A própria metáfora utilizada por ele, de um sistema solar, algo que supera as noções territoriais mundanas, e a relação que ele constrói entre dia, noite, felicidade e tristeza, reforçam o universalismo dos sentimentos. Fica claro também que, para o narrador, o modelo de distinção entre as pessoas (personagens) acontece em virtude de seus sentimentos, especialmente quando exacerbados.

Não obstante, ele não se satisfaz apenas com a observação: “*Je les filme dans ma tête. Caméra légère à l’épaule. Un petit film en noir et blanc. (...) Sans montage. N’hésitant pas à suppléer par mon imagination aux conversations que je suis trop loin pour entendre, ou aux émotions cachées*”⁸¹ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 49).

Ao mesmo tempo em que procura compreender as manifestações das personagens observadas, sente-se livre para criar também. Essa passagem, como vimos anteriormente, também ressalta a transição entre as mídias, exemplificando como os sentimentos são comuns também às artes, como o desejo e a focalização dos sentimentos é procurada em ambas as artes. A transversalidade transmidiática se apresenta nesses momentos.

Vejamos, então, que, o narrador se propõe ser escritor japonês, para tanto, escolhe pontos de referência de onde tirará informações e constatações que não serão simplesmente aquelas presenciadas, mas também as constatações suplementadas. É a partir desse processo que cria uma imagem fabricada sobre o Japão e sobre o ser japonês que guiam a sua transformação. *O ser japonês que ele toma como referência é criado a partir de sua imaginação*, a partir, logicamente, de elementos também resgatados da apreensão empírica.

Assim, o que está em jogo é a criação e a transformação pelas quais passam o narrador, a obra, a imagem do que é o Japão, as personagens que interagem com ele. Enfim, tudo o que está presente na narrativa como referente

⁸¹ Eu os filmo em minha cabeça. Filmadora no ombro. Um pequeno filme preto e branco. (...) Sem montagem. Sem hesitar em suplementar com minha imaginação as conversas que estou longe demais para ouvir, ou as emoções escondidas.

ou como expressão é reconstituído e modificado. E o devir é a chave que envolve todas essas relações. As relações transversais entre essas várias vertentes passam a se desenvolver, transmitindo cargas semânticas entre os diversos conceitos e colocando em devir, a partir da relação que constrói, todos os elementos.

A transversalidade se faz presente, por conseguinte, nessa relação que existe entre o devir do narrador e o devir da obra. Logicamente há outros devires envolvidos, mas estes são os principais para a nossa análise neste momento. O movimento do narrador é o mesmo que o de Bashô, “*Son élément c’est le mouvement. Il bouge en même temps que le paysage*”⁸² (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 27). O narrador se move não apenas com a paisagem que o envolve, mas também juntamente com a obra que se desenvolve.

Há uma relação intrínseca entre obra e narrador, na qual um devém o outro reiterada e indefinidamente. Seria, então, possível afirmar que o *moi* se refere a esse narrador que se transforma reiterada e indefinidamente em conjunto com a obra, nessa relação de reagenciamento constante.

Além disso, a obra dentro da obra sequer se efetiva ao final da narrativa de Laferrière. O narrador-personagem não a finaliza no espaço-tempo demonstrado pela narrativa. Podemos trabalhar apenas com a sua latência, o que não a esvazia de significação, implicando ainda relações de transformação entre ela e narrador.

Ainda mais, esse aspecto de criação ficcional será reforçada pelo capítulo intitulado “Paupières closes” (pálpebras fechadas), no qual o narrador (que não deixa claro se é o mesmo narrador personagem que estava na história, ou se é um outro narrador desconectado do primeiro) expõe seu método para a criação das personagens que compõem o romance que temos em mãos, indicando a existência de uma tessitura ficcional à experiência supostamente empírica do narrador durante sua jornada para a confecção da obra.

Je retourne à mon thé. Couché, je feuillette les magazines en notant des scènes et des noms dont j’aime la graphie et la musique. J’ai fini par aligner : Eiko, Hideko, Fumi, Noriko, Tomo, Haruki, et Takashi – pour Takashi, j’ai longtemps hésité car j’aimais bien Kazuo. Peut-être que c’est différent pour une oreille japonaise. C’est à ce moment-là que

⁸² Seu elemento é o movimento. Ele se move ao mesmo tempo que a paisagem.

j'ai commencé à monter la petite cour autour de Midori. Un roman rêvé.⁸³
(LAFERRIÈRE, 2008a, p. 199)

Se as outras personagens são fabricadas, qual não seria a possibilidade de o narrador também o ser? A forma de construção da obra reforça essa possibilidade. Ademais, podemos perceber nesse trecho a fractalização do escritor, sendo como narrador que se desdobra em outro narrador, que se desdobra no autor autoficcional. Esse ponto é mencionado por Ette como uma das formas de desdobramento contínuo da forma. Ele afirma que “na descrição das qualidades de fractais, em vários sentidos é decisivo para nosso questionamento o fenômeno da autossimilaridade. (...) Esse aspecto da autossimilaridade, ligado a uma estruturalidade fragmentária, é de grande importância não só para a epistemologia, como também para a poetologia e estética” (ETTE, 2018, p.80). Ele também afirma que

Seria possível comparar a autossimilaridade do padrão fractal, no sentido da antropologia estrutural de um Claude Lévi-Strauss, com um *modèle réduit* ou, no âmbito dos estudos literários, tanto mais com o *mise en abyme* que originalmente remonta a uma reflexão de André Gides”. Nela estão contidas a estrutura geral de forma reduzida – e com isso também a si própria. (ETTE, 2018, p.80)

Ou seja, a autossimilaridade que sugere a constante reprodução da figura do narrador como um *myse en abyme* remete à estrutura fractal de que se reproduz. Essa reprodução da estrutura em diversos níveis permite que haja transversalidade por conta do atravessamento que as realidades fazem entre si, transportando a carga semântica de uma a outra, em contínua relação.

Percebemos, portanto, um movimento fractal no desenvolvimento da obra que, além de autoficcional, também cria mais níveis de similaridade e referencialidade. Esses vários níveis se conectam em suas cargas semânticas se reterritorializando.

Há também outros elementos correlatos que devem ser considerados. Por exemplo, o aspecto *metaficcional* da obra, abordando o tema de escritura da

⁸³ Retorno ao meu chá. Deitado, folheio as revistas reparando nas cenas e nos nomes cuja grafia e sonoridade me agradam. Acabo por alinhar: Eiko, Hideko, Fumi, Noriko, Tomo, Haruki e Takashi – para Takashi hesitei muito tempo, pois gostava bastante de Kazuo. Pode ser que seja diferente para um ouvido japonês. Foi nesse momento em que comecei a montar o pequeno grupo ao redor de Midori. Um romance sonhado.

própria obra que temos em mão, como se revivêssemos o seu processo de criação por meio das palavras do narrador, fato que o próprio narrador da obra reforça ao afirmar que “*Dès que quelqu’un traverse mon champ de vision, il deviant un personnage de fiction. Aucune frontière entre la littérature et la vie*”⁸⁴ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.27). Essa frase reforça possibilidades de interpretação do autoficcional, pois percebemos que há elementos posicionados na obra que permitem fazer referência a uma possível vinculação entre a trajetória do narrador para a confecção da obra fictional e a trajetória do autor para a confecção da obra que temos em mãos. No entanto, não podemos nos esquecer dos pontos expostos por Juan José Saer (2009, p. 1), em “O conceito de Ficção”, de que não compromisso da ficção com a verdade, isto é, a ficção não se prende à tentativa de reprodução da verdade. De fato, as próprias fabulações podem conter conhecimentos mais fortes sobre o real do que o relato factual, como é o caso das fábulas de La Fontaine, por exemplo. Ou seja, as realidades da obra e do mundo real se cruzam e se remodelam a partir da sua relação.

Com isso, movemos nosso foco para outro ator importante dentro da relação, o autor.

6.2 DOIS: O AUTOR

Ao avançarmos por este ponto, especificamente, podemos ser levados a criar relações de semelhança (*ressemblance*) entre o autor e o narrador, aproximando ao extremo a experiência de ambos, afinal, as experiências do narrador, em especial o nome da obra que ele se propõe a escrever, nos suscitam a pensar sobre a relação entre elas. Essa sensação é causada (além da própria homonímia da obra do autor e a do narrador) por biografemas que remontam como as passagens que identificam que o narrador é escritor (“*J’ai*

⁸⁴ A partir do momento que alguém atravessa meu campo de visão, torna-se personagem de ficção. Nenhuma fronteira entre a literatura e a vida.

*écrit quatorze livres*⁸⁵, *mais lui, il en est resté au premier*⁸⁶ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.16)) ou as que indicam a sua nacionalidade (...*qu'on me fit la question: 'Êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone?'*)⁸⁷ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.25)) ou a capacidade de dar bons títulos às obras (*"Les lecteurs me demandent souvent comment tel titre m'est venu à l'esprit."*)⁸⁸ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.25)) ou a localização da narrativa, Montreal. (*"Deux policiers et un Noir dans la chambre crasseuse d'un quartier mal famé de Montréal, ça craint."*)⁸⁹ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.25)).

Porém, apesar de podermos ser levados a vincular a experiência autoral com a que "presenciamos" na obra, espelhando autor e narrador, não podemos esquecer as peculiaridades do texto literário e de sua construção. Giorgio Agamben (2005, p.83), em *el autor como gesto*, reforça que "*el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras*"⁹⁰. Para ele, o sujeito-autor só se afirma através das pegadas de sua ausência. É "(...) *el gesto del autor [que] garantiza la vida de la obra sólo a través de la presencia irreductible de un borde inexpressivo*"⁹¹ (ib., p.84). Isto é, o autor não está presente como algo que antecede à obra, mas como uma fronteira, um limite inexpressivo que se materializa em seu gesto.

Porém, ao lermos *Je suis un écrivain Japonais*, especialmente tendo em mente o desenvolvimento de outras obras de Laferrière citadas aqui (a exemplo de *Como fazer amor com um negro sem se cansar* e *Pays sans chapeau*), há uma grande quantidade de informações na obra que remetem à autorreferencialidade do autor a partir do narrador, como vimos há pouco. Este

⁸⁵ As obras anteriores de Laferrière foram 14, conforme o site da Academia Francesa de Letras : *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), *Éroshima* (1987), *L'Odeur du café* (1991), *Le Goût des jeunes filles* (1992), *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* (1993), *Chronique de la dérive douce* (1994), *Pays sans chapeau* (1996), *Le Charme des après-midi sans fin* (1997), *La Chair du maître* (1997), *Je suis fatigué* (2000), *Le Cri des oiseaux fous* (2000), *J'écris comme je vis - entretien avec Bernard Magnier* (2000), *Vers le sud* (2006), *Je suis fou de Vava - illustrations de Frédéric Normandin* (2006).

⁸⁶ Eu escrevi catorze livros, mas ele, ficou no primeiro.

⁸⁷ ...que me fizeram a pergunta : Você é um escritor haitiano, caribenho ou francófono?

⁸⁸ Os leitores me perguntam com frequência como um título desses me veio à cabeça.

⁸⁹ Dois policiais e um Negro dentro do quarto imundo de um bairro ruim de Montréal, isso dá medo.

⁹⁰ O autor não é uma fonte indefinida de significações que se preencheriam na obra, o autor não precede às obras.

⁹¹ O gesto do autor garante a vida da obra somente a partir da presença irreduzível de uma borda inexpressiva.

é apenas um exemplo do que foi constatado por Eurídice Figueiredo (2014) em “Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno”, em que, a partir das concepções de Blanchot, Foucault e Barthes, presenciou uma modificação na estrutura narrativa dos romances que indica um retorno da presença do autor, indicando, inclusive, que os últimos escritos de Barthes já reconhecem essa presença até certo ponto. Mas isso não pode levar o leitor a ler essas obras com presença massiva do autor como autobiográficas, pois, em muitos casos, ela estará associada também com um alto grau de ficcionalidade construído sobre os fatos autorreferenciais.

Obras com essa característica são chamadas de **autoficcionais**, uma denominação que ainda possui muita imprecisão, tendo sua validade discutida e rediscutida constantemente, especialmente porque coloca em dúvida os limites entre a autobiografia e a ficção, pontos opostos em uma primeira análise. Mas como vimos no subcapítulo anterior, a autossimilaridade da obra em sua estrutura fractal, que reproduzem a figura do autor em vários níveis, nos levam à transversalidade da relação entre o autor e o narrador, assim como na metaficção presente. A autoficção, dessa forma, é uma prática literária que engloba a transversalidade entre o real e o ficcional, utilizando essa relação para reforçar os elementos da narrativa.

Dentro da perspectiva da autoficção, é possível reconhecer um movimento parecido ao da trans-relação indicado por Ette, uma vez que há uma oscilação contínua entre a biografia e ficção de si. Essa relação se torna mais complexa com a relação que a obra estabelecerá com o leitor, considerando o efeito que o reconhecimento dos biografemas presentes na obra terão sobre a percepção deste. E adicione-se, ainda, mais complexidade ao considerar a perspectiva da construção de identidade, em suas nuances de recuperação, apropriação, nomadismo, do devir propriamente dito.

Kelley Duarte (2010), que oferece um verbete de autoficção para a obra *Dicionário das mobilidades culturais* organizada por Zilá Bernd, propõe perspectivas que se baseiam principalmente na perspectiva de Serge Doubrovsky e Vincent Colonna para indicar o que seria esse gênero.

Porém, é preciso que olhemos para um espectro mais amplo, como o que nos proporciona Jovita Noronha. A pesquisadora apresenta muito bem essa discussão em uma compilação de artigos nomeada *Ensaio sobre a autoficção*.

Nessa compilação, Jovita apresenta os pontos de vista de sete autores e críticos sobre o tema, que analisam desde a apresentação do termo por Serge Doubrovsky, que é um dos autores contemplados na compilação, até a perspectiva de Phillipe Gasparini, que se coloca em um ponto de vista mais contrário ao conceito.

O primeiro artigo apresentado pertence a Phillipe Lejeune, que, se não foi quem cunhou o termo, deu início à tentativa de produção de uma obra que abarcasse a casa aberta que deixara em sua análise sobre a produção da obra autobiográfica e sobre a existência de um pacto que entre leitor e autor para a sua concepção. Foi afinal seu estudo que levou Doubrovsky a fazer a tentativa de fazer e enquadrar uma obra que ocupasse, se tornasse um exemplo para essa casa livre que Lejeune deixara.

QUADRO 1: CATEGORIAS DE LEJEUNE

Nome do personagem Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 ^a Romance	2 ^a Romance	
= 0	1b Romance	2b indeterminado	3 ^a autobiografia
Autobiográfico		2c autobiografia	3b autobiografia

FONTE: Lejeune (2014, p. 68).

Em seu artigo “Autoficção em cinco atos” (NORONHA, 2014, p. 21-37), Lejeune analisa o desenvolvimento do termo em cinco atos, isto é, em cinco momentos que considerou cruciais para o desenvolvimento da designação. O primeiro é a publicação de sua obra, *O pacto autobiográfico*, em 1973, e o segundo a publicação de *Fils*, de Doubrovsky em 1977. A partir daí as discussões se aprofundaram e, em 1984, no terceiro ato elencado, Jacques Lecarme indica que a relação entre a referencialidade do autor e a produção da obra ficcional já estiveram presentes em autores anteriores a Lejeune, como Malraux, Céline e outros. Ele faz uma asserção importante: “o pacto autoficcional

deve ser contraditório, diferentemente do pacto romanesco ou do pacto autobiográfico que são, por sua vez, unívocos” (NORONHA, 2014, p. 92), ou seja, um pacto que se constrói sobre uma hesitação, uma incapacidade de se estabelecer como autobiografia ou como ficção. Um pacto que se configura no movimento entre o autobiográfico e a ficção e que se institui exatamente a partir da possibilidade de o fato narrado ser ou não ser uma narração de um fato real, pairando a dúvida.

O quarto ato para Lejeune seria a absorção do termo por Vincent Colonna, que em sua tese orientada por Gérard Genette, redefine o conceito de autoficção. Para ele Colonna, como indica em seu próprio artigo, “Tipologia da Autoficção” (NORONHA, 2014, p.39-66), existem diferentes formas de composição do autoficcional, dividindo em categorias essas possibilidades: autoficção fantástica, na qual o escritor se faz presente no texto, porém em uma história irreal e indiferente à verossimilhança; autoficção biográfica, que englobaria uma “distorção a serviço da veracidade” (*ibid.*, p. 44) ; autoficção especular, em que o autor ou o livro se tornam um reflexo dentro do livro, não estando o autor necessariamente no centro do livro, podendo ser apenas uma silhueta (*ibid.*, p.53); e, autoficção intrusiva (autoral), em que o autor não está presente diretamente como personagem, mas sim como recitante, como um contador ou comentador à margem da intriga (*ibid.*, p.57). Essa tentativa de categorização dos tipos de autoficção, tentando delimitar as suas possibilidades de existência mostram o quanto o desenvolvimento do termo tomou corpo e passou a compor os debates acerca das composições que remetem ao autor e o quanto ela passou a ser uma discussão importante no âmbito acadêmico para o estudo das obras com essas características. Entretanto, apesar da tentativa de categorização de Colonna, ainda não existe um consenso acerca da definição do termo.

O quinto ato para Lejeune seria o colóquio de Nanterre, organizado por Serge Doubrovsky, para discussões em torno do conceito. Para Doubrovsky, como afirma em “O último Eu” (*ibid.*, p. 111-125), o conceito possui uma amplitude e uma abertura que são interessantes para o próprio desenvolvimento do gênero. Ele próprio não tenta estabelecer uma limitação para o conceito, afirmando que essa imprecisão permite as constantes discussões e produções acerca dele. Tenta, configurar, no entanto, algumas possibilidades de

reconhecimento de limites entre o autobiográfico e o autoficcional, delimitando uma diferença entre o “eu referente” e o “eu referido”, sendo que este, ou seja, quando há uma estrutura que indica a narração de fatos passados do autor-narrador-personagem (homonímicos), seria afeto à autobiografia, enquanto a narração que se estabelece no presente, dentro de uma construção que mescla vivido e contado, que se desenha ao mesmo tempo, seria relativa a uma autoficção. Evidentemente essa concepção é deveras restritiva e não considera que a possibilidade de ficcionalização do passado é igualmente possível.

Apesar da importância dos pontos abordados por Lejeune, a trajetória continua para além dos cinco atos. Phillipe Gasparini, por exemplo, é alguém que coloca em xeque essa percepção sobre a ficcionalização do autor. Em seu artigo “Autoficção é nome de quê?” (NORONHA, 2014, p.181-221) ele parte da análise da diferença entre a autobiografia e o romance autobiográfico, que, para ele, em sua essencialidade não se diferem em nada a não ser pelo pacto proposto por Lejeune. No entanto, para ele, é muito mais o movimento e o momento histórico que considera a necessidade de modificação da maneira como a narrativa do eu será realizada que permitem a existência de um modelo de criação que se alinhe com o que chamamos autoficção.

Na ficcionalização de si, ele abre espaço para três possibilidades: a ficcionalização inconsciente; a autofabulação, que projeta o autor em situações imaginárias; e a autoficção voluntária, que mescla conscientemente atributos reais e ficcionais sem desconstruir a verossimilhança. (*ibid.*, p. 203). Para ele, o termo autoficção seria adequado apenas neste último, pois não desconstrói a expectativa autobiográfica completamente, mantendo essa possibilidade em suspensão. Ou seja, ele propõe uma nova distinção e categorias diferentes das propostas por Colonna.

Ele considera que o termo ainda é possível, porém dentro de um certo espectro de possibilidades que não se confundiriam com a autofabulação. Compreende, no entanto, que o termo ainda continuará a ser utilizado em suas diversas acepções, sendo uma estratégia que variará em acordo com o estilo e intenção do escritor.

Com isso, constatamos que o termo possui uma ampla gama de possibilidade a partir da sua falta de consenso, como Jovita Noronha aponta na introdução da obra que organiza, sendo necessário compreendê-lo em sua

relação com as demais possibilidades de escrita. O que se torna evidente a partir dessa breve exposição sobre o desenvolvimento histórico do termo, é que há certos atributos que se mostram recorrentes em obras autoficcionais que direcionam uma abordagem sobre o tema, mas que são ainda pouco definidos, abrindo um leque grande para a especulação e criação de hipóteses.

As definições, divisões e categorizações variam conforme os autores, mas permanece sempre a consciência de que, para a utilizar o termo, é necessária a existência de uma vinculação entre o autor e o narrador-personagem do romance (em certas categorizações personagens que não são o narrador também são consideradas), ou seja, a referencialidade entre escritor e narrador direta ou indiretamente, e uma história verossímil que recebe a sua carga de ficcionalização. Jovita também ressalta que o termo já faz parte do léxico teórico analítico do campo literário, e que a compreensão sobre ele pode melhorar a compreensão de seus processos de elaboração e utilização.

A obra de nosso estudo também opera dessa maneira, com uma referencialidade do autor que é dúbia. Ele brinca a toda hora com a possibilidade do ser e do não ser, inclusive em sua escrita. O processo de criação do narrador e o seu relato estão a todo momento entre a afirmação e a negação, seja do ser escritor, como já exaustivamente indicamos, ou de outros aspectos, como o de gostar ou não de peixe (ele prometeu a si mesmo que não comeria mais salmão, mas está preparando para comer no início do livro, e depois afirma que não gosta de peixe ao representantes da embaixada japonesa, por exemplo). O narrador também ficcionaliza a si mesmo em seus discursos, reverberando como um possível avatar do modelo criador do autor. O tom (ou o pacto) biográfico fica em suspensão com essas colocações, de forma que não sabemos quando está o não afirmando uma “verdade”.

Ao final, o narrador expõe o método empregado para a criação das personagens do romance que apareceram nos capítulos anteriores, deixando clara a ficcionalização da história que contara até o momento. Mas, ainda assim ficamos na dúvida, pois seria agora o momento em que teríamos nos deparado com a reverberação do autor real na obra? O que fica efetivamente claro é a existência de vários níveis que se cruzam, em fractalização, o que cria a multiplicação dos significados.

Dentro do espectro do autoficcional, que acreditamos ser o caso, devemos perceber que não existe uma reprodução do autor, e sim um reflexo que pode ser mais ou menos fidedigno, dependendo da qualidade do espelho que reflete, mas nunca será o mesmo. Além disso, não podemos desconsiderar a relação de recriação do próprio autor (função) que Agamben (2005) indica em *El autor como gesto*. O autor também se constrói com a repercussão de suas obras. Assim como a sua postura, a maneira como se expõe também o reformulam (MEIZOZ, 2007). A ficcionalização dele próprio, em certa medida, contribui para que a própria obra seja responsável por recriar o próprio autor. Ou seja, a relação coloca em devir não apenas a personagem, o avatar que possui autorreferencialidade com o autor da obra, mas também o próprio autor que se modifica pelas significância que o narrador/personagem exprime na obra.

De qualquer forma, considerando a repercussão dos traços do autor no narrador-personagem, é equivocado assemelhar os dois. A análise de Michel Foucault (2016, p.58) sobre a obra de René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, com suas concepções sobre *semelhança* e *similitude*, é esclarecedora nesse sentido:

Parece-me que Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga esta contra aquela. A semelhança tem um “padrão”: elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma semelhança primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedece a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer, a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar.

A similitude proposta em Magritte seria muito mais próxima da relação criada entre autor e obra, entre autor e narrador-personagem. O narrador-personagem é um similar, e não uma representação. Um similar que não começo ou fim, livre para percorrer num sentido ou no contrário. A autossimilaridade do modelo fractal proposto por Ette (2018, p. 64), em que há reprodução indefinida e reversível do similar ao similar reflete a similitude, em conformidade com a análise de Foucault. Com isso, com essa possibilidade de reversibilidade, e com

a possibilidade de modificação mútua dos símiles, a transversalidade se estabelece, multiplicando os níveis de significação.

Se o símile não se assemelha ao real é porque, como Saer afirma, Em *O conceito de ficção*, a ficção não se propõe à reprodução da realidade, mas tem a possibilidade de criar símiles que amplificam a sua significação e nesse movimento transversal. De fato, essa utilização do falso permite que sejam multiplicadas as possibilidades de tratamento e significação da obra ficcional. A autoficção não persegue uma verdade ou uma restauração de fatos sobre o autor, ao contrário, persegue a criação de um mundo próprio se apropriando da experiência e similitude entre autor e narrador-personagem, criando uma aparência autobiográfica. A autoficção se aproveitaria da existência desse pacto para criar uma nova atmosfera, que parece levar à vida do autor, vinculando-o à obra por meio de biografemas, no entanto existe a ficcionalização das passagens de forma a afastar a narrativa de um relato autobiográfico. A autoficção não possui responsabilidade com a narração factual das coisas - conforme a postulação de Saer. Nisso consiste que a obra se torna um centro autônomo de significado. Poderíamos dizer: *Ceci n'est pas l'auteur*⁹², mas seu similar.

Podemos considerar, no entanto, que esse processo de autoficcionalização do escritor, criando a personagem similar a ele, promove uma forma de apagamento e recriação do sujeito-autor no momento em que o narrador-personagem passa a redefinir a si próprio ao longo da obra, recriando-se à medida que o romance acontece. Como vimos acima com Foucault (2016, p.58), a similitude permite uma relação indefinida e reversível do similar ao similar. Por isso, o autor ao se realizar em gesto, em conjunto com a criação, e o narrador, ao realizar em gesto a criação dentro da criação, dentro da perspectiva de recriação identitária, operam um esvaziamento duplo de significado predefinido e abrem margem para a (re)criação conjunta. De certa forma, essa operação também se aproxima um pouco da percepção de Jérôme Meizoz em sua análise sobre as posturas literárias. Ele foca, principalmente, na maneira com que os autores têm se colocado em contato com a sociedade (seu público), e com as aparições em público e participação em exposições literárias. No entanto, é evidente que a formulação de suas obras, especialmente, se

⁹² Este não é o autor.

tratando de obras autoficcionais, também contribuem para a criação dessa imagem sobre o autor e sua postura literária.

O autor não é, então, o Japão. Ele é o responsável por criar uma imagem e um imaginário que repercutem ao longo da obra, permitindo a interação do narrador com as demais personagens e com o leitor, mas não é uma recriação de si, por mais que tenha a sua influência. O que podemos é conjecturar que ele cria um similar (Japão) para o seu similar (autor), em um movimento transpessoal.

A transposição para uma outra região, para um outro país (*pays*) da Terra não só implica – como vimos – o deslocamento espacial e a possibilidade de um “*se dépayser dans le temps*”, como também oferece a chance tanto de uma mudança completa da pessoa, quanto das circunstâncias concretas de sua vida. O *transregional* inclui uma modificação *transpessoal*. Para além das dimensões citadas acima do viajar ou da literatura de viagem, abre-se, dessa maneira, o horizonte mais diversificado para as metamorfoses do eu, um des-locamento no sentido de uma transpersonalização que possibilita tanto ao viajante, quanto ao leitor, colocar de lado a *persona* usada em determinado lugar, a respectiva máscara portanto, e usar uma outra. A onipresença planetária das des-localizações e de seus esboços vitais atrelados a isso inclui, no fundo a potencialidade ilimitada dos des-locamentos através dos movimentos sobre o globo *ou sobre a página do livro*. (ETTE, 2018, p.64-65)

6.3 TRÊS : O LEITOR

O leitor é um outro ponto de cruzamento na relação que precisamos trazer à tona. E não apenas do leitor em si, mas também do escritor como leitor, já que há processos que se constroem dentro da relação existente na intertextualidade. Iniciemos por compreender o papel do leitor dentro do texto.

Retornando a alguns temas já abordados, sabemos que Roland Barthes alocou uma grande importância ao leitor, mesmo retrocedendo em seus últimos textos. Assim como Giorgio Agamben (2005), que coloca o leitor como alguém a ocupar o lugar do autor e criar um símile ao gesto antes produzido pelo autor, reproduzindo-o de forma a criar uma significação que é própria apenas do gesto em si. Ou seja, é com o leitor que se forma a rede transversal de significados. O leitor se faz presente na obra para que toda essa multiplicidade se faça presente em conjunto. Ainda que haja um retorno do autor, o leitor ainda continua tendo a sua importância.

Para Laferrière (2008a, p.25), o leitor também possui uma grande preponderância na construção do significado da obra, como se se apropriasse dela. O leitor se apropria de todos os elementos do texto, inclusive do próprio autor, repatriando-o, como podemos ver no seguinte trecho:

Quand, des années plus tard, je suis devenu moi-même écrivain et qu'on me fit la question : "Êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ?" Je répondis que je prenais la nationalité de mon lecteur. Ce qui veut dire que quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais.⁹³

Identificamos uma transposição que existe entre autor e leitor de um texto, transposição que é operada exatamente a partir do texto. É interessante também apontar na posição do narrador do texto a apropriação plena por parte do leitor de todos os elementos que fazem parte do texto, inclusive do autor.

A transversalidade e o EscreverEntreMundos de Ette (2018) se encaixa perfeitamente nesse contexto. Especialmente na passagem em que Laferrière afirma "*Je croyais fermement, à l'époque, que les écrivains formaient une race bannie qui passaient leur temps à errer à travers le monde en racontant des histoires dans toutes les langues*"⁹⁴ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.24-25). A afirmação do narrador expõe uma visão de um escritor que não possui uma nação, mas pertence a todas, de forma que a sua escrita pertence ao mundo (dos sentimentos), à humanidade. Ou seja, é toda a carga semântica da literatura que é capaz de atravessar o mundo e criar a relação entre pessoas por meio da obra, fazendo com que o saber sobre viver seja compartilhado, criando novas realidades.

É nesse sentido, também, que o narrador de *Je suis un écrivain Japonais* pode adotar uma intenção de tornar-se um escritor japonês a partir de um leitor japonês que se apropriaria dessa experiência de vida, com toda a carga semântica que carrega, inclusive se apropriando do seu autor e fazendo-o seu "vizinho". "*Car, pour moi, Mishima était mon voisin. Je repatriais, sans y prendre*

⁹³ Quando anos mais tarde me tornei escritor e me fizeram a pergunta: "Você é um escritor haitiano, caribenho ou francófono?" Eu respondi que pegava a nacionalidade de meu leitor. O que quer dizer que quando um japonês me lê, eu me torno imediatamente um escritor japonês.

⁹⁴ À época, eu cria firmemente que os escritores formavam uma raça banida que passava seu tempo a errar ao longo do mundo, contando histórias em todas as línguas.

*garde, tous les écrivains que je lisais à l'époque. Tous*⁹⁵ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.25), o narrador afirma. Nessa vereda, podemos conjecturar as possíveis relações que existem com o leitor do texto e a apropriação da obra a partir do título, *Je suis un écrivain japonais*. Na passagem, podemos também perceber a generalização acerca da repatriação dos escritores em que todos, sem exceção, eram transformados em vizinhos, em pessoas que eram próximas o suficiente para partilhar experiências com o leitor, contando-lhe suas histórias. O trecho também nos remete a um apagamento das fronteiras, reforçando os movimentos transespaciais que citamos anteriormente, assim como o transtemporal, já que muitos dos autores viveram em épocas diferentes do tempo do narrador.

A partir disso, podemos reconhecer a preponderância do papel do leitor na relação com a obra e suas vicissitudes. O leitor absorve a obra, o que não quer dizer, no entanto, que esse leitor será o Japão que procuramos. Porém, ele absorverá para si o Japão exposto pelo narrador, as significâncias desse Japão construído, contrapondo-o ao conceito que já possui. Os conceitos e preconceitos se reúnem e interagem gerando algo totalmente novo. A obra é capaz de criar um ambiente de reflexão, em que o conhecimento se vetoriza, se encaixa em uma situação de movimento no tempo e no espaço que permite que a relação entre a obra e o leitor aconteça.

A afirmação de que é um escritor japonês pode pressupor a leitura de sua obra, em algum momento, por um leitor japonês que o repatriará, como o narrador fez com Mishima. Nesse sentido, o leitor estabelecerá um contato com o escritor a partir da obra, aproximando-o de si e fazendo com que houvesse a reconstituição do gesto da função-autor. De fato, verifica-se que essa aproximação permite que haja um processo de des(re)territorialização que se opera entre os sujeitos envolvidos na obra - autor, texto e leitor - em que gradativamente um devém o outro (DELEUZE e GUATTARI, 2011a).

Com isso em mente, podemos retornar a algumas questões já levantadas anteriormente sobre a limitação do autor sobre a obra por Giorgio Agamben. Para ele, o autor não pode mais ser visto como anterior à obra, não sendo uma fonte indefinida de significações. A função-autor para Agamben, apoiando-se em Foucault, define-se em relação com o texto, vinculando a figura

⁹⁵ Porque, para mim, Mishima era meu vizinho. Eu repatriava, sem notar, todos os escritores que eu lia à época. Todos.

da função-autor a um determinado corpus de texto (2005, p. 84), e "(...) *el sujeto como individuo viviente está presente sólo a través de los procesos objetivos de subjetivación que lo contituyen y los dispositivos que lo inscriben y lo capturan en los mecanismos del poder*"⁹⁶ (ibid., p. 84). Ou seja, Agamben afirma que há a presença do autor na obra, porém, ele ocupa um "*borde inexpresivo*", constituindo apenas um dos limiares para a possibilidade de significação, o autor garante a sua própria falta dentro da obra. Esse espaço vazio será ocupado pelo leitor.

Não obstante, Agamben chama atenção para o fato de o leitor não ocupar este lugar de convergência das significações, isso porque acredita que o leitor "*ocupará en el poema exatamente el lugar vacío que el autor había dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor había testimoniado sobre su ausencia en la obra*"⁹⁷.

Ao ocupar esse lugar vazio ele passa a pertencer também à obra da mesma maneira que o autor, por meio de um gesto. É esse gesto que se faz com que pensamentos e sentimentos que estão no limiar, na contingência de acontecerem sejam retomados. Vejamos como Agamben (2005, p. 92) se posiciona sobre este tema:

¿Significa esto que el lugar del pensamiento y del sentimiento está en la poesía misma, en los signos que componen el texto? ¿ Pero de qué modo una pasión, un pensamiento podrían estar contenidos en una hoja de papel? Por definición, un sentimiento, un pensamiento exigen un sujeto que los piense y experimente. Porque ellos se hacen presentes, ocurre entonces que alguien toma en sus manos el libro, se arriesga en la lectura. Pero eso sólo puede significar que este individuo ocupará en el poema exactamente el lugar vacío que el autor había dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor había testimoniado sobre su ausencia en la obra.

El lugar – o, sobre todo, el tener lugar – del poema no está, por ende, ni en el texto ni el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen. El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse.⁹⁸

⁹⁶ O sujeito como indivíduo vivo está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e o capturam nos mecanismos de poder.

⁹⁷ Ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor havia deixado ali, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor havia testemunhado sua ausência na obra.

⁹⁸ Significa que o lugar do pensamento e do sentimento está na poesia mesma, nos signos que compõem o texto? Mas de que modo uma paixão, um pensamento poderiam estar contidos em

É evidente que, para Agamben, é o gesto que permite colocar em jogo tanto o escritor quanto o leitor do texto, isto é, em condição de performance com e no texto. Logicamente, a partir desta perspectiva ele impõe certos limites à performance que estariam vinculados à presença que o autor possui nos limites do texto, não permitindo que o gesto do leitor derive indefinidamente. Por isso, mesmo que haja preponderância no papel do leitor na obra, ele não possui uma capacidade irrestrita de atuação e pertence ao texto, ele atua dentro de seu limite inexpressivo, em relação constante de devir com o texto.

No entanto, é interessante notar que o leitor permite que a intertextualidade presente no texto emergja, tomando as referências que aparecem ao longo do texto. É como a citação sobre Helena, a filha do dono da loja de *suvlakis*⁹⁹, o Zorba, que atrai os clientes por causa de sua beleza, levando-os à bancarrota. “*Je vois passer un type avec trois souvlakis bien enveloppés dans un papier transparent. Je connais le problème. Au fond, il va là-bas pour apercevoir Helena. C'est à cause d'elle que j'ai loué une chambre en face du parc, tout à côté de la librairie.*”¹⁰⁰ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 110) a passagem está no capítulo *Guerre de Troie*, em uma referência direta à *Ilíada* e à disputa em torno de Helena. Os do romance lutam por Helena, mas não empunham armas, compram *suvlakis*. Além disso, a própria jornada ao lado de Bashô pode lembrar Dante e Virgílio na *Divina Comédia*.

uma folha de papel? Por definição, um sentimento, um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Porque eles se fazem presentes, ocorre então que alguém toma em suas mãos o livro, se arrisca na leitura. Mas isso apenas pode significar que este indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor havia deixado ali, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor havia testemunhado sobre sua ausência na obra. O lugar – ou sobretudo o ter lugar – do poema não está, por fim, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual o autor e o leitor se colocam em jogo no texto e, por sua vez, infinitamente se retraem. O autor não é outra coisa que não a testemunha, ele garante sua própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode senão assumir a tarefa desse testemunho, não pode senão fazer-se ele mesmo fiador de seu próprio jogar a faltar-se.

⁹⁹ Comida grega tipo *fast food* que consiste em carne e vegetais grelhados servidos no palito, no prato ou no pão.

¹⁰⁰ Eu vejo um cara passar com três *suvlakis* bem envelopados em um papel transparente. Conheço o problema. No fundo, ele vai lá para vislumbrar Helena. É por causa dela que eu aluguei um quarto em frente ao parque, bem ao lado da biblioteca.

6.4 REPATRIANDO BASHÔ

Após a análise desses três pontos cruciais, podemos voltar às questões finais do início deste capítulo: a que(m) se refere esse *moi*? Fica evidente que não se refere a nenhum dos atores de maneira específica, mas sim a uma significação complexa que surge dentro da relação entre todos esses atores, a qual se redefine a cada momento. Vimos que o autor não pode ser a chave final de significação do texto, assim como não o podem ser o leitor ou o próprio texto, mas devem ser levados em consideração todos os possíveis estratos e substratos de significação que possam estar vinculados para a criação das significações presentes no texto e fora dele.

O próprio objeto da afirmação, o Japão, passa a ser uma construção que se opera também a partir desta relação, em um processo que repete o processo de criação e de afastamento e apagamento que se operam.

Como vimos, a proposta que está inscrita na frase “*C’est moi le Japon*” parte da relação de redefinição de diversos atores envolvidos. É interessante abordar também a perspectiva sobre personagens que não estavam inscritas no primeiro plano da narrativa, mas que estão em segundo plano, servindo de intermédio e transtexto para a construção da obra.

O ponto que queremos trazer aqui é o da relação existente entre o narrador-personagem e o escritor Bashô por meio de sua obra *The Narrow Road to the Deep North*. O narrador acompanha a jornada de Bashô que se desenvolve junto com a sua própria jornada. É importante pensarmos sobre as teorias já apresentadas até aqui de que o leitor possui papel fundamental na significação do texto, inclusive fazendo o surgir através do ato de leitura, do gesto que coloca em jogo mais uma vez o texto que se tem em mãos. É dentro dessa proposta que o narrador revive a narrativa de Bashô, reaproximando-o de sua realidade.

Existem inclusive certos momentos em que o paralelismo dos textos permite que haja certo intercâmbio entre o papel dos escritores. Nesse momento é a vez de o leitor repatriar a ambos.

Primeiramente, é perceptível uma profunda identificação entre o narrador e Bashô pela movimentação ao Norte. De fato, antes mesmo de a narrativa começar, o livro traz uma epígrafe de Bashô: “*Première leçon de style/*

*les chants de repiquage/ des paysans du nord*¹⁰¹ (LAFERRIÈRE, 2008a). Efetivamente, a movimentação para o Norte assume uma significação metafórica, já que, no caso de Bashô, ele vai atrás de um pôr-do-sol – “*Basho ne se nourit que pour continuer sa flânerie vers le nord – il entreprend de traverser le Japon pour aller voir un coucher de soleil*”¹⁰² (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 210), enquanto para o narrador a viagem ao Norte é a sua transição e peregrinação ao Norte do mundo, às potências do norte, que significam também para ele uma vida melhor em contraposição à vida no Haiti. Mas, assim como Bashô, a sua peregrinação não impõe um abandono da posição anterior, assim como não impõe uma chegada definitiva ao ponto final (na narrativa sabemos que o livro não é finalizado, por exemplo), o que importa, no final, é a caminhada, todos os momentos pelos quais passam, e que proporcionam experiências de vida.

A trajetória contém em seu bojo a transformação, as experiências que a trajetória proporciona são capazes de transformar um *não ser* em *ser* a partir das relações que são estabelecidas, através de vetorizações do movimento que se transformam em devires.

Além disso, o narrador e Bashô tem algo em comum, a capacidade de ver, como se fosse através da objetiva de uma câmera. O narrador afirma que “(...) *il sait regarder. Un long regard où il donne l'impression de ne pas bouger*”¹⁰³ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 210). Da mesma maneira, o narrador enfoca o mundo com seu olhar, transformando as visões em linhas que comportam sentimentos. Retomamos as questões indicadas na introdução sobre o estilo de escrita de Laferrière, que busca captar os sentimentos e não se priva de aproveitar as possibilidades existentes nas demais artes para produzir as sensações em sua obra. “*Ses yeux sont si noirs qu'on a l'impression qu'il fait minuit à midi, mais elle n'a qu'à tourner son visage vers vous pour que le jour se lève enfin*”¹⁰⁴ (LAFERRIÈRE, 2008a, p.110). Como vemos, a focalização e a exploração enfática das paisagens são colocadas em contraste para criar o efeito desejado.

¹⁰¹ Primeira lição de estilo / os cantos transplantados/ dos camponeses do norte.

¹⁰² Bashô come apenas para continuar sua peregrinação em direção ao norte – ele empreende atravessar o Japão para ir ver um pôr-do-sol.

¹⁰³ Ele sabe contemplar. Um longo olhar em que ele dá a impressão de não se mover.

¹⁰⁴ Seus olhos são tão negros que temos a impressão que é meia noite ao meio dia, mas ela não precisa fazer nada além de virar o rosto em sua direção para que o dia amanheça enfim.

A metaforização também é recorrente na obra, criando o efeito de fractalização e a repetição e entrelaçamento dos significados. O narrador recobra a perspectiva da primeira obra de Laferrière, a de encontrar a barreira que apresentar o caminho para os distritos do norte e cruzá-la, a partir do diálogo com a obra de Bashô: "*Entre les voitures, je cherche la fameuse barrière que Basho fut si heureux de franchir pour prendre la route "étroite et difficile" qui mène vers les districts du nord*"¹⁰⁵ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 212). A imagem do narrador à procura da barreira, que levará ao caminho para os distritos do norte (em contraposição à sua terra natal ao sul) é impactante ao nos fazer imaginar o narrador em meio ao corredor estreito entre os carros que se assemelharia a um caminho estreito no país oriental. Ele contrasta um Japão muito antigo, recém-unificado, com a selvageria da vida moderna e indica uma busca ainda existente para alcançar a aceitação e a direção no norte.

Portanto, a relação que o narrador estabelece com Bashô abre uma linha de possibilidade de aproximação entre o leitor e o escritor (e entre escritor e escritor), de forma que a literatura passa a fazer parte de um campo maior que não se limita à fronteira espacial. A trajetória, como o grande Guimarães Rosa nos mostra, e a trajetória da vida se mesclam e produzem o que Ette chama de SaberSobreViver (*Lebenswissen*), isto é, um conhecimento de vida que está presente na literatura, conjugando o *saber da vida* o *saber sobre viver*, isto é, a acumulação de uma gama de elementos e experiências voltados à prática da vida (ETTE, 2015, p.14).

6.5 A TRANSVERSALIDADE: LITERATURA SEM MORADA FIXA

Je suis un écrivain japonais é uma literatura sem morada fixa, composta por relações transversais que se acumulam e atravessam na obra. Ela ultrapassa as barreiras do tempo e do espaço (transtemporal e transespacial), viajando e se relacionando diretamente com Bashô, cria similitudes autoficcionalis com os níveis fractais do narrador e da narrativa, coloca em movimento de transformação identidades individuais e nacionais.

¹⁰⁵ Entre os carros eu procuro a famosa barreira que Basho foi tão feliz em transpor para tomar o caminho "estrito e difícil" que leva aos distritos do norte.

Com relação a Bashô, viaja ao mesmo tempo que ele. Até mesmo transporta-o a Montreal. "*Je suis en train de suivre les péripéties de Bashô à la recherche de la barrière de Shirakawa dans un métro en mouvement à Montréal. Tout bouge. Sauf le temps qui reste immobile*"¹⁰⁶ (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 26). Essa é uma das características das literaturas sem morada fixa, é um EscreverEntreMundos que se delinea dentro da relação que existe entre as duas obras. A aproximação que emerge da passagem citada, e de outras que também aparecem ao longo da obra, permite que tempo e espaço sejam aproximados, existindo um movimento de um em direção ao outro, como se fossem efetivamente se encontrar. O narrador cambia de identidade com Bashô, cada um repatriando ao outro. Essa transversalidade é enfatizada pela metáfora da viagem que se desenha na relação entre os autores e também pela metáfora do tempo que se congela durante a leitura, mas que, no caso, aproxima ambos os autores em suas viagens e peripécias, colocando-os lado a lado, cada qual em seu caminho.

De fato, ao fazer essa operação de relação com o escritor japonês, é como se Bashô também fizesse a afirmação *Je suis un écrivain haïtien/canadien/caribéen* etc. Ou seja, ele propõe uma perspectiva retórica em que as características de ambos são transportadas e amplificadas nas obras correlatas. É inevitável reconhecer que a obra de Laferrière ganha em sentido ao vetorizar a sua relação com a obra de Bashô (assim como a obra de Bashô pode ser ressignificada para um espectro maior do que o próprio autor previra).

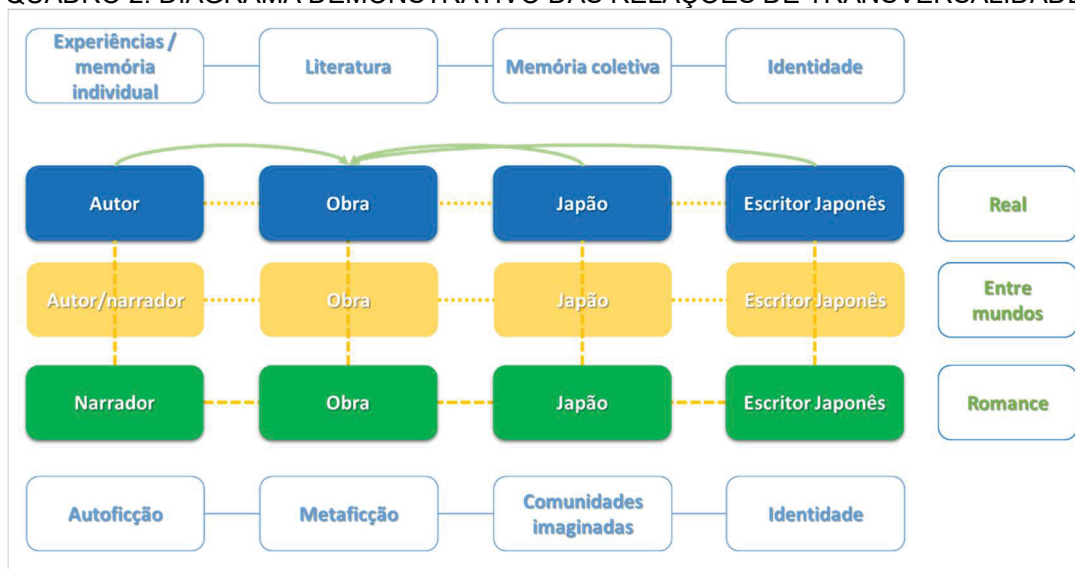
Ressaltamos a passagem de repatriação dos escritores por ser de extrema relevância para a compreensão do processo vetorial que serve de base para o romance. É a partir dessa afirmação que o narrador abre um espaço para a possibilidade de movimento propriamente dito, que fuja da hesitação presente na passagem com o peixeiro grego. A passagem nos esclarece também que o movimento vetorial se processa também sem ser necessariamente físico (o narrador se recusa a ir para o Japão), mas a desidentificação com o antigo ser o coloca dentro da trajetória de mudança e o inscreve em um devir *entremundos*.

¹⁰⁶ Neste momento, estou acompanhando as peripécias de Bashô em sua procura pela barreira de Shirakawa dentro de um metro em movimento em Montreal. Tudo se move. Exceto o tempo que permanece imóvel.

O narrador de *Je suis un écrivain Japonais* transita de um ponto a outro criando um valor dentro do contexto relacional que estabelece. Nesse ponto, a obra não apenas possui significâncias intrínsecas, a partir da carga semântica transportada por ela, mas também cria significâncias que são resultado da relação. O que é preponderante ser levado em consideração também, é a existência de níveis e subníveis presentes em diferentes áreas como cultura, história, economia, estudos sociais, língua, etc., de maneira que o atravessamento, que a transversalidade acontece não apenas em diferentes níveis de áreas correlatas, mas também entre diferentes áreas, entre seus diferentes níveis e assim por diante, criando uma rede de relações, e uma inominável quantidade de vetores que atravessam cada uma dessas relações.

Podemos ter uma noção sobre a maneira com que acontecem essas relações na obra a partir do quadro a seguir. Nele, podemos tomar a obra como o ponto principal de análise ao qual se ligam outros elementos, como a de autor, a de nação (Japão) e a do escritor japonês, cada um com seu conceito, uma concepção formada no mundo real.

QUADRO 2: DIAGRAMA DEMONSTRATIVO DAS RELAÇÕES DE TRANSVERSALIDADE.



FONTE: autor.

Cada um desses elementos, que são elucidativos, mas não exaustivos, podem ser diferenciados por campos ou áreas com as quais tem relação, para facilitar a análise: autor → experiências e memória individual; obra → literatura; Japão → memória coletiva; e escritor japonês → identidade. De outro lado,

dentro do romance, surge uma obra homônima, e outros elementos que também se relacionam com ela, narrador, Japão e escritor japonês. São elementos que remetem aos elementos do real, mas que possuem conceitos diferentes, ou se tornam diferentes por meio da problematização que acontece dentro da obra. As relações entre os elementos do real e do romance podem ser analisadas por meio de teorias como as referentes à autoficção (autor/narrador), metaficção (obra), Comunidades Imaginadas (Japão) e Identidade (escritor japonês). Estas teorias nos permitem compreender a relação entre os conceitos que se ligam entre o real e o fictício do romance, especialmente a partir do caráter metaficcional, que liga ambas as obras, e o caráter autoficcional, que relaciona autor e narrador-personagem. Com isso, tomando como elemento unificador as obras homônimas, real e fictícia, os elementos passam a se relacionar entre si e a diferença de conceitos passa a criar um entremundos, um conceito que se constrói a partir da interação entre esses dois conceitos diferentes, em todos os espectros. Isto é, a literatura sem morada fixa é essa que se constrói pelo movimento, a partir da relação entre dois polos diferentes que participação no devir do sujeito. A transversalidade se desenvolve a partir dessas relações que se constituem de forma entrecruzada entre vários campos diferentes.

Ette (ibidem, p. 33) afirma que “(...) as literaturas do mundo devem ser pensadas em sua multidimensionalidade vetorial como um espaço fractal descontínuo, quase pós-euclidiano”, levando em consideração “(...) menos a dimensão territorial do que a *trajetorial* e vetorial”, isto é, as características que mais importam são aquelas construídas a partir do movimento, considerando a trajetória e o sentido do movimento. A trajetória e o movimento da obra e seu narrador, em construção fractal com o autor, e a construção fractal da obra real e da obra do romance, aumenta os níveis de significância e um desenvolvimento transversal que integra todos esses níveis, além de os relacionar com as outras camadas de significação, como citamos acima com auxílio do diagrama. A relação cambiante da identidade, especialmente da identidade nacional, também são responsáveis por criar a atmosfera necessária a uma literatura sem morada fixa, que se torna abjeta à identificação do nacional.

Mas não é apenas a identidade nacional que toma corpo, é a própria identidade cambiante que, em relação fractalizada com a identidade nacional, aumenta a complexidade das transformações pessoais. A passagem de Noriko,

por exemplo, uma das personagens que faz parte do grupo da cantora Midori, demonstra esse processo de câmbio de identidades, em que as relações estabelecidas promovem um devir das personagens. Na cena, Noriko vai ao apartamento do narrador, entra enquanto este está na banheira (telefonou segundos antes, já na entrada do edifício), sem ele a ver (ela pede que ele feche os olhos) tira a roupa e entra na banheira sobre ele, quando fazem sexo. Ela permite que ele abra os olhos só depois de sair da banheira e se vestir novamente. Sobre a cena o narrador afirma:

Noriko dans cette scène c'était moi. Et la Noriko sur moi n'était autre que Midori. C'est ainsi qu'elle se représentait la scène d'amour. Dans le bain, et Midori sur elle. Elle aura les yeux fermés, car elle aurait trop peur du regard de Midori. Cela l'aurait paralysée. Elle a enfin rencontré Midori. Juste avant l'ultime saut. (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 78-79)¹⁰⁷

A cena reforça o movimento de transformação, evidenciando a maneira pela qual as personagens assumem diferentes papéis e posições que decorrem da relação que vai sendo estabelecida. Mesmo a passagem da obra em que o narrador conta o seu teatro para pagar o aluguel mostra a diversidade de características que formam a identidade e como elas aparecem nas situações, ficando contingentes até certo momento para então aparecer. Sobre a passagem de Noriko, é interessante também indicar que durante as falas ela atribui uma mudança de personalidade a Midori causada pela interação que teve com o narrador, mudando atitude e projetos.

- Noriko!
 - Je vous suis depuis trois jours... Je suis extenuée.
 - Mais pourquoi?
 Elle s'assoit lourdement.
 - C'est que je suis affreusement jalouse... Midori ne parle que de vous depuis votre départ. Que lui avez-vous fait? Elle a complètement changé. Elle parle maintenant de partir.
 - Peut-être qu'elle voudrait se recentrer un peu.
 - Non... Vous êtes un diable. Vous lui avez sûrement fait quelque chose... Elle est cassée. Si elle ne se retrouve pas tout de suite, elle partira.
 - Un petit Voyage ne fait jamais de mal.
 - Imbécile! Ce qu'elle appelle un voyage c'est... Elle est en danger en ce moment.

¹⁰⁷ Noriko, nessa cena, era eu. E a Noriko sobre mim, ninguém além de Midori. É assim que ela imaginava a cena de amor. No banho, e Midori sobre ela. Ela estaria com os olhos fechados, pois teria medo demais do olhar de Midori. Isto a teria paralisado. Ela enfim reencontrou Midori. Logo antes do último salto.

- Oh, excusez-moi... Et vous croyez qu'elle est amoureuse de moi?
 - Pas du tout. Vous l'avez réduite en poussière, et vous avez dispersé ses cendres un peu partout dans la ville. Je vous suis depuis trois jours. Vous circulez comme un démon. Aucune logique. Vous vous arrêtez à n'importe quel moment. Vous parlez aux gens sans raison. Vous tournez à gauche quand il fallait faire le contraire. Vous êtes le démon qui a terrassé Midori.
 (LAFERRIÈRE, 2008a, p.76-77)¹⁰⁸

O trecho nos mostra uma formação fractal da forma de interação e transformação, assim como de criação de um símile. Percebemos que o desespero mostrado por Noriko é principalmente o de salvar Midori, de proteger sua vida, a resguardando de um destino como o da cantora Björk (LAFERRIÈRE, 2008a, p.41-45), que teria sido transformada em boneca vodu, tendo um símile tomado o lugar da cantora. Noriko, portanto, toma o lugar de Midori, de forma que o símile é o sacrificado ao invés de Midori. Isso tudo se passa em virtude das interações que houve entre as personagens durante a busca pela escritura da obra literária pelo narrador. É possível perceber o quanto as camadas se atravessam e o quanto as situações surgem inesperadamente, fazendo emergir toda a contingência da situação a ser explorada. Outro ponto a ser salientado é a movimentação caótica do narrador, um movimento transespacial local, que demonstra a incapacidade que temos em determinar todos os passos e de controlar o movimento. Novamente uma metáfora sobre o tipo de interação que interfere no desenvolvimento da identidade das pessoas. O *ser* aparece apenas pontualmente e momentaneamente, e sempre em processo de transformação.

Neste sentido, a preocupação dos estudos *transareais* propostos por Ette divergem das análises puramente comparatistas que podem surgir da aproximação de produção nos campos de arte literárias, política, social, econômica, simbólica e assim por diante, sendo o seu foco, especialmente o “intercâmbio e processos de transformação” (2018, p. 27).

¹⁰⁸ - Noriko! / - Estou te seguindo há três dias... Estou exausta. / - Mas por quê? / Ela se senta pesadamente. / - É porque estou terrivelmente enciumada... Midori só fala de você depois da sua partida. O que você fez para ela? Ela mudou completamente. Agora ela está falando de ir embora. / - Talvez ela queira se centrar um pouco. / - Não... Você é um diabo. Você fez alguma coisa para ela com certeza ... Ela está em pedaços. Se ela não se encontrar imediatamente ela partirá. / - Uma pequena viagem nunca faz mal. / - Imbecil! O que ela chama de viagem é... Ele está em perigo neste momento. / - Ah, desculpe-me... E você crê que ela esteja apaixonada por mim? / - De forma alguma. Você a reduziu a poeira e dispersou as cinzas por tudo na cidade. Estou te seguindo faz três dias, você circula como um demônio. Sem lógica alguma. Você para de uma hora para outra. Fala com as pessoas sem motivo algum. Vira para a esquerda quando deveria fazer o contrário. Você é o demônio que derrubou Midori.

O narrador de *Je suis un écrivain Japonais* se movimenta de um ponto de *não ser* a um ponto de *ser* (ao menos o narrador assim afirma durante a narrativa, mas não devemos desconsiderar os matizes da sua percepção sobre o que seria um escritor japonês para não confundir com a busca pelo nacionalismo), em que o processo existente no meio, em que a trajetória que percorre em direção ao “ser japonês”, é ponto mais relevante, pois a carga semântica do saber sobre viver que carrega é se coloca em relação com as cargas semânticas que receberá nas experiências novas. É o processo de interposição entre as características, de entrelaçamento, de atravessamento que preponderam no desenvolvimento da narrativa, fazendo possível a criação de um escritor (japonês) que sequer finaliza seu livro. De certa maneira, a relação entre os dois pontos já fica evidente desde o início do romance, uma vez que o narrador reiteradamente se contradiz, com já expusemos anteriormente, em suas afirmações sobre ser esse escritor japonês, primeiramente afirmando que já se considera esse escritor, posteriormente afirmando que deve se tornar esse escritor, e após afirmando que não é esse escritor, e ao final se transmutando no escritor japonês por excelência, Bashô, entrelaçando as experiências para se aproximar de sua afirmação de que a nacionalidade do escritor é aquela do leitor. Ou seja, são os sentimentos e a trajetória que conduzem a narrativa, e que se aproximam da experiência do leitor, e que aproximam o leitor da experiência da narrativa, que permitem que haja essa interlocução e essa transformação do autor.

Por fim, é preciso chamar novamente a atenção para a questão da transversalidade existente na obra a partir da forma literária escolhida, a autoficção, que enseja o atravessamento das experiências entre o autor e o narrador (e no caso dessa obra específica, essa característica é reforçada pela perspectiva de uma metaliteratura da obra dentro da obra). Com isso, os vários níveis de experiências são atravessados e passam a se relacionar diretamente. Evidentemente, essa proposta também insere o leitor ao final, cujas próprias cargas semânticas se amalgamarão no final do processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“*C’est moi le Japon*”. *Je suis un écrivain japonais*, a partir da conexão que cria entre os seres a partir dos sentimentos, derrubando as fronteiras da humanidade, nos faz refletir sobre a possibilidade de todos sermos japoneses (mas ele acaba de se tornar brasileiro), de nos identificarmos com nossos concidadãos do mundo, mostrando também que a possibilidade de transformação está presente cada vez de maneira mais forte no mundo pós-moderno. E faz isso de maneira bem humorada, desenhando diversas trajetórias e pontos de vista diferentes que se cruzam, se alinham ou conflitam, criando a sensação da multiplicidade no leitor. Essa sensação é reforçada por meio das diversas transversalidades que se desenvolvem na obra, que operam nos espectros espacial, temporal, cultural e midiático e se acumulam na criação de sujeitos e identidades múltiplos, não limitados às barreiras de uma perspectiva nacional.

A obra nos permite refletir e ficar mais cientes das possibilidades de cruzamento e entrelaçamento de experiências que ultrapassam as fronteiras políticas de divisão do mundo, de que estamos muito próximos uns dos outros e que as barreiras de tempo e espaço já não são impeditivos para a relação, e como a rede mundial que se forma dessa troca de experiências cada vez mais inviabiliza o pensamento estanque que não considere todas essas multiplicidades. O mundo em si não é dividido, está em relação constante, e a repercussão de cada ação está presente nas demais. Não é à toa que Édouard Glissant propõe a *crioulização* como uma constante mundial e não apenas no mundo caribenho. A construção do ser é feita a partir da vivência e da relação, é o compartilhamento de experiências vividas e por viver, como propõe Ottmar Ette (2015) em *SaberSobreViver*. Ela coloca em xeque o estatuto da nacionalidade e suas amarras, considerando as perspectivas que um movimento transareal provoca, sendo especialmente exemplar nesse sentido.

Com essa percepção, constatamos que a identidade, no espectro de produção da obra em análise, é um *entre*. Uma ambiguidade entre o autor e o narrador e entre os conceitos que nos identificam perante os outros. Não é um entre ilimitado (talvez apenas no nível de abstração máxima), ele se opera dentro dos limites do deslocamento vetorial, dentro da relação de movimento entre um

ponto e outro, considerando as cargas semânticas acumuladas nas experiências de vida. Ette (2018, p.17) ressalta que “seria um grande mal-entendido, se quiséssemos compreender as literaturas sem morada fixa como uma ‘literatura sem limites’”, ou seja, ela se desenvolve dentro dos limites de sua vetorização e de seu movimento nômade. Isso quer dizer que a literatura sem morada fixa se desenvolve dentro de padrões de movimento que a colocam em um entrelugar no qual não é possível condicioná-la a uma primeira variável nem a uma segunda variável (ou uma terceira ou quarta, dependendo da quantidade envolvida). Isso nos permite trazer à tona todas as emoções latentes, contingentes, que estão lá em virtude desse movimento. É com a cena do narrador entre os carros que esse sentimento surge, dialogando com a busca por um pôr-do-sol ao norte do Japão. Ela reverbera o movimento do refugiado, que não pertence a lugar algum, mas tem relação tanto como lugar de origem quanto com o lugar de destino, e que procura um lugar de acolhimento. Mas a inovação da obra nesse sentido é mostrar que esse lugar de destino não é necessariamente uma viagem física, ela pode ser também virtual, um deslocamento psicológico de interação com outras realidades que nos afetam, como a viagem através do livro. É como o narrador falando sobre Mishima, o escritor japonês, que, para ele, era como seu vizinho (LAFERRIÈRE, 2008a, p.25).

A obra nos obriga a refletir sobre as limitações que as fronteiras nacionais impõem ao ato de *ser humano*, à cisão que repercute entre a humanidade de uns e de outros em virtude dessa separação política. Durante este estudo, ao compreendermos a relação entre a nacionalidade – que pode ser relacionada com a solidez existente no sujeito moderno em contraposição à maior liquidez da identidade do sujeito pós-moderno, que não se enquadra mais nos limites estabelecidos pelo estigma do nacional – e a identidade, pudemos verificar como ela está sujeita a transformações a partir da troca de experiências de vida. Nessa vereda a obra literária é um compósito de vida (também já atravessada por várias realidades) que são transportadas nas páginas do livro, permitindo que os laços sejam criados nos cantos mais longínquos do globo, uma relação que é potencializada pela globalização, que amplifica os níveis de relação para muito além do deslocamento físico dos indivíduos e da relação que advém disso. As fronteiras se dissolvem cada vez mais para abranger uma autodeterminação do indivíduo cada vez maior, um indivíduo transversal e

múltiplo. Por isso, não podemos mais olhar a literatura sem considerar os seus movimentos vetoriais e suas interações a nível global, especialmente quando a obra se constitui dentro do movimento, na mudança temporal e espacial.

Logicamente, não podemos desconsiderar que os movimentos diaspóricos ocasionados por guerras ou conflitos ainda acontecem em grande escala, sendo inclusive a base para a concepção do reconhecimento dos direitos do homem, segundo Agamben em *Política do Exílio*. E não podemos desconsiderar essas outras possibilidades que surgem da simples relação que as conexões mundiais permitem. É preciso considerar a vetorização de todos os movimentos, sejam físicos ou virtuais, com toda a carga semântica que os constituem.

Para além dessa percepção de uma análise mais cultural e sociológica, *Je suis un écrivain Japonais* também permite uma reflexão sobre o fazer literário, e a transversalidade existente nos estratos de significação existentes na metaliteratura e na autoficção, sendo exemplar do principal tipo de ficcionalização de si, isto é, aquele que permite a relação entre autor-narrador-personagem e não descontrói a verossimilhança. Esse caráter autoficcional auxilia na criação da aproximação entre os estratos de significação dos três sujeitos envolvidos, e conseqüentemente, um ambiente favorável para a redefinição identitária a partir da relação. Daí surgem multiplicidades e surge também a aproximação com a experiência de vida que é apresentada na obra autoficcional.

Com referência às questões afetas ao pós-colonialismo e à Negritude, vertentes que nos auxiliam a compreender o contexto das obras de Dany Laferrière, pudemos verificar que o início desses movimentos, apesar de se constituírem como uma tentativa de se livrar de uma dominação nacionalista do colonizador, acaba por promover a existência de uma outra identidade que é concebida também nos moldes da comunidade imaginada nacional. Não obstante, o desenvolvimento e atualização dessas teorias, especialmente nas Antilhas, proporcionaram grandes avanços sobre a concepção de identidades múltiplas, cuja composição é formada por experiências de vida diversas, provindas de locais e nações diferentes. O principal expoente nesse sentido é a teoria de Édouard Glissant sobre a criouliização, que abriu alas também para o *Éloge de la Créolité*, de Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant. É visível a relação do processo de criouliização com a teoria de Eteba sobre o

movimento transareal e o EscreverEntreMundos no sentido de existência de um o sujeito que se encontra no meio de um processo de transformação que considera polos diferentes, um arquipélago composto por diversas ilhas que não se prende a nenhuma delas e o que importa é a relação entre todas. Essas teorias têm relação direta com a quebra de paradigma sobre um padrão nacional que exclua as multiplicidades e variações.

Com isso em mente, fica claro que a obra *Je suis un écrivain Japonais* é um exemplo de literatura transversal, de acordo com o que nos propõe Ette, a partir tanto da sua estrutura literária baseadas na autoficção e na metaliteratura, quanto da construção da narrativa que propõe um questionamento sobre os limites da nacionalidade, se inserindo no EscreverEntreMundos. Essa transversalidade, como vimos, se opera em vários níveis, espacial, temporal, cultural, midiático que permitem a troca de saberes sobre a vida.

As outras obras de Laferrière também apresentam características transversais, no entanto, de maneira diferentes de *Je suis un écrivain Japonais*. É possível perceber, no entanto, que todas elas colocam o sujeito em relação, dentro de um movimento entre realidades que permite um devir calcado na transversalidade das características existentes nas relações de troca. Seja a pessoa negra haitiana se alocando na realidade do Canadá, sejam as pessoas do Norte vivendo no Caribe, seja o haitiano retornando ao seu país de origem após um longo período vivendo em outros países, cada um à sua maneira apresenta formas de devir do sujeito que passa a ser atravessado por diversas realidades diferentes que se conectarão. É uma transformação contingente, sem amarras, condicionadas a partir do movimento caótico das variáveis da vida, o sistema complexo que não permite a previsão dos resultados.

Todas elas se inscrevem em um mundo marcado pelas diferenças, um mundo que estabelece limites cuja transposição é difícil. Ainda assim as personagens têm seus meios de conseguir transitar por entre os mundos. Legba, o deus vodu da transição entre os mundos, está sempre ao lado de Laferrière. É interessante notar, inclusive, que Laferrière mantém esse atavismo com a sua origem a partir dessa relação com Legba, mantendo os traços experienciais do início de sua vida que opera na transversalidade da vivência atual. Isso reforça o EscreverEntreMundos da literatura de Laferrière, uma literatura que não está vinculada a um único local. Está aí a transversalidade e a potência da obra de

Laferrière. *Je suis un écrivain Japonais* é especialmente interessante por trabalhar esses aspectos, de criar um entre mundos global, colocando a possibilidade de uma obra literária ser um vínculo entre todos os lugares que tenham pessoas, que podem viver os sentimentos impressos nas páginas de seu modo.

Je suis un écrivain Japonais se aproxima das demais obras de Laferrière também em outros pontos, como modelo narrativo e criativo baseado na autoficção e a forma de narrativa de capítulos curtos, com a descrição de uma maneira objetiva que tenta captar os sentimentos presentes. O narrador se interpela e expõe as suas percepções sobre o que vê. Todas características que reforçam a perspectiva transversal, como pudemos avaliar no capítulo 5 do estudo.

Além disso, um dos pontos principais abordados é a possibilidade de operar uma aproximação entre o leitor e o escritor a partir da obra, mas não só isso. Sendo o sentimento o ponto de principal representação dessa aproximação, a operação de aproximação desse autor que é negro, que apesar de ter galgado o reconhecimento passou por grandes dificuldades, por meio de seu similar, o narrador, investe na existência de igualdade humana. Não importa onde estejamos no mundo ou quem sejamos, os sentimentos e a procura pela felicidade no viver são comuns, ainda que os meios e os entendimentos de cada um sejam diferentes sobre como chegar a isso.

Em suma é a possibilidade de criar a percepção de uma *littérature-monde*, nos moldes do manifesto que o autor assina. É uma tentativa de abranger uma visão sobre a literatura que se concretiza não apenas no ato de escrita, mas também no de leitura. Essa transversalidade também acaba se inscrevendo dentro da obra do autor a partir de sua relação com as obras de autores que leu e que são provenientes dos quatro cantos do mundo.

Apesar de toda a complexidade que podemos identificar na obra específica deste estudo, e também nas outras obras de Laferrière, é interessante notar que apenas duas delas foram traduzidas no Brasil, algo que chama a atenção especialmente quando o autor tem muita presença em meios midiáticos e aparição como homem de letras em diversos jornais e outros programas, criando uma postura literária que reforça os temas apresentados em suas obras. São obras que permitem uma percepção das experiências de vida a partir de sua

forma simples de retratar as situações e de ressaltar os sentimentos vivenciados, colocando em dúvida concepções que temos e criando possibilidades que nos permitem viajar por esses mundos transversais. São obras que podem contribuir com os estudos culturais e literários, assim como podem abrir um universo novo à literatura mundial, integrando novas possibilidades e realidades ao lado das vertentes canônicas.

Enfim, a obra nos proporciona a possibilidade de refletir tanto sobre a composição literária quanto sobre o lugar da literatura e seu movimento no mundo, compreendendo a transversalidade existente. Apesar de sua possível tradicional rotulação vinculada ao Caribe ou a Montréal, é uma literatura sem morada fixa, que se inscreve no processo de devir, uma literatura que alcança cada vez mais espaço, já que se integra com o movimento da pós-modernidade, uma literatura que considera os movimentos de construção da identidade e reformulação dos padrões. *Je suis un écrivain Japonais* é uma obra que leva a uma jornada de transformação não apenas do narrador ou do autor, mas também do leitor da obra, uma reterritorialização.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Política del exilio**. Trad. Dante Bernardi. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. nº 26-27. Barcelona: Archipiélago, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanaciones**. El autor como gesto. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2005. P. 81 – 94.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTELO, Raúl. **Los confines como reconfiguración de las fronteras**. Trad. Gabriela Saidón. Revista pensamiento de los confines. nº 17. dez. p.33-44. Buenos Aires: 2005.

BARNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. **Éloge de la Créolité**. Édition bilingue français-anglais. Trad. M. B. Taleb-Khyar. Paris: Gallimard, 1993.

BARRETO, Lima. **Antologia de artigos, cartas e crônicas sobre trabalhadores**. Org. Antônio Augusto Moreira de Faria e Rosalvo Gonçalves Pinto. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

BARTHES, Roland. **The Death of the author**. In BARTHES, Roland. *Image/music/text*. Trad. Stephen Heath. Londres: Fontana Press, 1977. P. 142-148.

BASHO, Matsuo. **The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches**. Trad. Nobuyuki Yuasa. Londres: Penguin books, 1966.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BDLP – Internationale. Base de données lexicographiques panfrancophone. Québec : Université Laval, 2019. Disponível em <<http://www.bdlp.org/fiche.asp?base=AN&no=800048&rubrique=>>> acesso em: 22/01/2020.

BERND, Zilá (org.) *et al.* **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BONNICI, Thomas. **Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais**. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 4ª ed. 11ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**. Título original: *Discours sur la Négritude*, 1987. Organização Carlos Moore. Coleção Vozes da Diáspora Negra. Vol. 3. 120p. Belo Horizonte, Nandyala: 2010.

CHATTERJEE, Partha. **Colonialismo, modernidade e política**. Trad. Fábio Baquero. Rev. Valdemir Zamparoni. Salvador: EDUFBA, 2004.

CONRAD, Joseph. **Coração das Trevas**. Trad. Sérgio Flaksman São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. Coleção Trans. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DUARTE, B. Kelley. **Autoficção**. In. BERND, Zilá (org.). **Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010. P. 27-46.

DULCE, Emilly. **Há dois anos terminava a missão do Exército Brasileiro no Haiti: “sucesso para quem?”**. Brasil de Fato. São Paulo, 15 out. 19. São Paulo: 2019. Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2019/10/15/ha-dois-anos-terminava-a-missao-do-exercito-brasileiro-no-haiti-sucesso-para-quem/> > acesso em: 08/11/2019.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. **Declaration of Independence**. 4 de julho de 1776. Disponível em: < <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript> > acesso em: 10 nov. 2019.

ETTE, Ottmar. **EscreverEntreMundos**: literaturas sem morada fixa (SaberSobreViver II). Trad. Rosani Umbach, Dionei, Mathias, Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

FANON, Frantz. **Peau noir, masques blancs**. Éditions du Seuil: 1952.

FERRARONI, Roberto. **Marie Joqueviel-Bourjea, Dany Laferrière Écrirevoir**. Revista Studi Frances. P. 204-205. nº 187. Jul. 2019. Disponível em : < <https://journals.openedition.org/studifrancesi/16811> > acesso em 22/11/2019.

FERRON, René. 2 vídeos de 9 e 5 minutos. **Dany Laferrière, Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer** : débuts difficiles à Montréal. Caméra 91. Montréal, 1991.

Publicado no youtube canal René Ferron.

Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=izv6_5Wtz-l&t=118s > e < https://www.youtube.com/watch?v=yzl7z6cw_-U > Acesso em 08 nov. 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?** In. Revista Interfaces Brasil/Canadá. Nº 7. Rio Grande, 2007.

_____. **O Haiti: história, literatura, cultura**. In CECAB. Revista Brasileira do Caribe. Centro de Estudos do Caribe no Brasil – CECAB. Universidade Federal de Goiás – UFG. Vol. VI, nº 12 (jan./jun.) Goiânia: Ed. CECAB, 2006.

_____. **Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno**. In. Revista Criação. São Paulo, n. 12, p. 182-194., jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>> acesso em 30/10/2019.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz&Terra, 2016.

FRANÇA. **Déclarations des droits de l'homme et du citoyen de 1789.** Disponível em : <<https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>> acesso em: 10 nov. 2019.

FRÉNOT, Christine Fraga. **C'est quoi l'art naïf.** Disponível em: <<https://www.christinefragafrenot.com/>> acesso em 08/07/2018.

GLISSANT, Édouard. **Introducción a una poética de lo diverso.** Trad. Luis Cayo Pérez Bueno. Coleção Textos del bronce. Barcelona: Ediciones del bronce, 2002.

_____. **Le retour et le détour.** In. GLISSANT, Édouard. Le discours antillais. Paris: Gallimard, 1997. p. 40-57.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte.** 16ª Ed. Trad. Álvaro Cabral. LTC: Rio de Janeiro, 2012.

GOMES, Heloisa Toller. **Cultura afrodescendente ontem e hoje:** novas possibilidades interpretativas à luz dos estudos pós-coloniais. In. MACHADO, Rodrigo Vasconcelos (org.). Atas do I Simpósio de Literatura Negra Ibero-Americana. p.26-43. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.* 1ª edição atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANCIAU, Núbia. **Vers le sud, de Dany Laferrière** : literatura, história e cinema. Revista Brasileira do Caribe. Vol. IX, n. 17, jul./dez. 2008. Brasília: 2008. p.55-84.

KRISTEVA, Julia. **Word, Dialogue and Novel**. Trad. Alice Jardine, Thomas Gora and Leon S. Roudiez. *In: The Kristeva Reader*. p.34–61. New York: Columbia University Press, 1986.

LAFERRIÈRE, Dany. **Vers le sud**. Paris : Éditions Grasset, 2006.

_____. **Pays sans chapeau**. Collection Motifs. n. 72. Mônaco : Le Rocher, 2007.

_____. **Je suis un écrivain japonais**. Paris: Grasset, 2008a.

_____. **Entrevista com Dany Laferrière realizada em Montreal no dia 26 de abril de 2007**. Entrevista concedida a Irene Corrêa dos Santos Barbosa de Paula. Revista Brasileira do Caribe. Vol. IX, jul./dez 2008. P. 305-316. Universidade de Brasília. Brasília, Ed. CECAB: 2008b.

_____. **Como fazer amor com um negro sem se cansar**. (1985) 1ª ed. Trad. Heloisa Moreira e Constança Vigneron. Editora 34: São Paulo, 2012.

MEIZOZ, Jérôme. **Qu'entend-on par posture ?** *In*. MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition, 2007.

MOREL, Marco. **A revolução do Haiti e o Brasil escravista: o que não deve ser dito**. Jundiaí: Paco, 2017.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

PAULA, Irene de. **Pays sans Chapeau: uma autoficção americana, entre o real e o sonhado**. Cadernos de Literatura da UFF. América Central e Caribe: múltiplos olhares. v. 22, n. 45. jul-dez 2012. Niterói, UFF: 2012. p. 233-254.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações**. *In*. PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

Pour une "littérature-monde" en français. **LE MONDE**. 2007. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html> acesso em 21/11/2019.

REDAÇÃO. **Haiti: A ilha do medo**. Revista Super Interessante. 1994. Disponível em <https://super.abril.com.br/historia/haiti-a-ilha-do-medo/> acesso em 24/01/2020

SAER, Juan José. **O conceito de Ficção**. Trad. Joca Wolff. *In*. Sopro: panfleto político-cultural. nº15, ago/2009. Ed. Cultura e Barbárie: 2009. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>> acesso em: 15/06/2019.

SCHWARCS, Lilia Moritz. **Teorias Raciais**. *In*. SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio (orgs.). Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. P. 403-409.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Liberté 1: Négritude et Humanisme**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

TRIGO, Abril. **De la transculturación (a/en) lo transnacional**. *In*. MORAÑA, Mabel (ed.). Ángel Rama y los estudios latinoamericanos. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.

VILLEN, Patrícia. **A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo: entre a harmonia e a contradição**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.